

М. М. БАХТИН

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В СЕМИ ТОМАХ



Институт мировой литературы
им. М. Горького Российской академии наук

М. М. БАХТИН

СОБРАНИЕ



СОЧИНЕНИЙ

т. 6

«ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ДОСТОЕВСКОГО», 1963
РАБОТЫ 1960-х — 1970-х гг.

МОСКВА
РУССКИЕ СЛОВАРИ
ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
2002

ББК 83
Б 30

Издание подготовлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда и Американского Совета научных сообществ (ACLS, Нью-Йорк)

Издание осуществлено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 02-04-16101

Редакторы тома:
С. Г. Бочаров, Л. А. Гоготишвили

Настоящим томом продолжается издание первого научного собрания сочинений М. М. Бахтина, начатое в 1996 г. выходом V тома собрания и продолженное в 2000 г. выходом тома II. В составе VI тома — позднее творчество автора. В основе тома — вторая, переработанная и значительно расширенная, редакция его книги о Достоевском (1963) и обширный корпус многолетних лабораторных разработок 60-х — начала 70-х годов, впервые здесь публикуемых в полном, значительно превосходящем прежние публикации объеме и в авторской композиции, т. е. в том составе тетрадей, в каком они остались от автора. Эти два основных значительных материала тома сопровождают другие поздние тексты разного характера. Как и два вышедшие ранее тома собрания, настоящий том обстоятельно комментирован.

ISBN 5-98010-001-6 (т. 6)
ISBN 5-89216-010-6

ISBN 5-94457-079-2



ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ДОСТОЕВСКОГО

ОТ АВТОРА

Настоящая работа посвящена проблемам поэтики[1] Достоевского и рассматривает его творчество только под этим углом зрения.

Мы считаем Достоевского одним из величайших новаторов в области художественной формы. Он создал, по нашему убеждению, совершенно новый тип художественного мышления, который мы условно назвали полифоническим. Этот тип художественного мышления нашел свое выражение в романах Достоевского, но его значение выходит за пределы только романного творчества и касается некоторых основных принципов европейской эстетики. Можно даже сказать, что Достоевский создал как бы новую художественную модель мира, в которой многие из основных моментов старой художественной формы подверглись коренному преобразованию. Задача предлагаемой работы и заключается в том, чтобы путем теоретико-литературного анализа раскрыть это принципиальное новаторство Достоевского.

В обширной литературе о Достоевском основные особенности его поэтики не могли, конечно, остаться незамеченными (в первой главе этой работы дается обзор наиболее существенных высказываний по этому вопросу), но их принципиальная новизна и их органическое единство в целом художественного мира Достоевского раскрыты и освещены еще далеко не достаточно. Литература о Достоевском была по преимуществу посвящена идеологической проблематике его творчества. Преходящая острота этой проблематики заслоняла более глубинные и устойчивые структурные моменты его художественного видения. Часто почти вовсе забывали, что Достоевский прежде всего художник (правда, особого типа), а не философ и не публицист.

Специальное изучение поэтики Достоевского остается актуальной задачей литературоведения.

---

[1] Разрядкой повсюду обозначаются выделения в тексте, принадлежащие автору данной книги, курсивом — выделения, принадлежащие Достоевскому и другим цитируемым авторам.

Для настоящего, второго издания наша книга, вышедшая первоначально в 1929 году под названием «Проблемы творчества Достоевского», исправлена и значительно дополнена. Но, конечно, и в новом издании книга не может претендовать на полноту рассмотрения поставленных проблем, особенно таких сложных, как проблема ц е л о г о полифонического романа.

Глава первая

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ РОМАН ДОСТОЕВСКОГО И ЕГО ОСВЕЩЕНИЕ В КРИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

При ознакомлении с обширной литературой о Достоевском создается впечатление, что дело идет не об одном авторе-художнике, писавшем романы и повести, а о целом ряде философских выступлений нескольких авторов-мыслителей — Раскольникова, Мышкина, Ставрогина, Ивана Карамазова, Великого инквизитора и других. Для литературно-критической мысли творчество Достоевского распалось на ряд самостоятельных и противоречащих друг другу философских построений, защищаемых его героями. Среди них далеко не на первом месте фигурируют и философские воззрения самого автора. Голос Достоевского для одних исследователей сливается с голосами тех или иных из его героев, для других является своеобразным синтезом всех этих идеологических голосов, для третьих, наконец, он просто заглушается ими. С героями полемизируют, у героев учатся, их воззрения пытаются доразвить до законченной системы. Герой идеологически авторитетен и самостоятелен, он воспринимается как автор собственной полновесной идеологической концепции, а не как объект завершающего художественного ви́дения Достоевского. Для сознания критиков прямая полновесная значимость слов героя разбивает монологическую плоскость романа и вызывает на непосредственный ответ, как если бы герой был не объектом авторского слова, а полноценным и полноправным носителем собственного слова.

Совершенно справедливо отмечал эту особенность литературы о Достоевском Б. М. Энгельгардт. «Разбираясь в русской критической литературе о произведениях Достоевского, — говорит он, — легко заметить, что, за немногими исключениями, она не подымается над духовным уровнем его любимых героев. Не она гос-

подствует над предстоящим материалом, но материал целиком владеет ею. Она все еще учится у Ивана Карамазова и Раскольникова, Ставрогина и Великого инквизитора, запутываясь в тех противоречиях, в которых запутывались они, останавливаясь в недоумении перед не разрешенными ими проблемами и почтительно склоняясь перед их сложными и мучительными переживаниями»[1].

Аналогичное наблюдение сделал Ю. Мейер-Грефе. «Кому когда-нибудь приходила в голову идея — принять участие в одном из многочисленных разговоров «Воспитания чувств»? А с Раскольниковым мы дискутируем, — да и не только с ним, но и с любым статистом»[2].

Эту особенность критической литературы о Достоевском нельзя, конечно, объяснить одною только методологическою беспомощностью критической мысли и рассматривать как сплошное нарушение авторской художественной воли. Нет, такой подход критической литературы, равно как и непредубежденное восприятие читателей, всегда спорящих с героями Достоевского, действительно отвечает основной структурной особенности произведений этого автора. Достоевский, подобно гётевскому Прометею, создает не безгласных рабов (как Зевс), а свободных людей, способных стать рядом со своим творцом, не соглашаться с ним и даже восставать на него.

Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основною особенностью романов Достоевского. Не множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события. Главные герои Достоевского действительно в самом творче-

---

[1] Б. М. Энгельгардт. Идеологический роман Достоевского. См. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. II, под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1924, стр. 71.

[2] Julius Meier-Gräfe. Dostojewski der Dichter. Berlin, 1926, S. 189. Цитирую по обстоятельной работе Т. Л. Мотылевой «Достоевский и мировая литература (К постановке вопроса)», опубликованной в сборнике Академии наук СССР «Творчество Ф. М. Достоевского». М., 1959, стр. 29.

ском замысле художника не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного, непосредственно значащего слова. Слово героя поэтому вовсе не исчерпывается здесь обычными характеристическими и сюжетно-прагматическими функциями[1], но и не служит выражением собственной идеологической позиции автора (как у Байрона, например). Сознание героя дано как другое, чужое сознание, но в то же время оно не опредмечивается, не закрывается, не становится простым объектом авторского сознания. В этом смысле образ героя у Достоевского — не обычный объектный образ героя в традиционном романе.

Достоевский — творец полифонического романа. Он создал существенно новый романный жанр. Поэтому-то его творчество не укладывается ни в какие рамки, не подчиняется ни одной из тех историко-литературных схем, какие мы привыкли прилагать к явлениям европейского романа. В его произведениях появляется герой, голос которого построен так, как строится голос самого автора в романе обычного типа. Слово героя о себе самом и о мире так же полновесно, как обычное авторское слово; оно не подчинено объектному образу героя как одна из его характеристик, но и не служит рупором авторского голоса. Ему принадлежит исключительная самостоятельность в структуре произведения, оно звучит как бы рядом с авторским словом и особым образом сочетается с ним и с полноценными же голосами других героев.

Отсюда следует, что обычные сюжетно-прагматические связи предметного или психологического порядка в мире Достоевского недостаточны: ведь эти связи предполагают объектность, опредмеченность героев в авторском замысле, они связывают и сочетают завершенные образы людей в единстве монологически воспринятого и понятого мира, а не множественность равноправных сознаний с их мирами. Обычная сюжетная прагматика в романах Достоевского играет второстепенную роль и несет особые, а не обычные функции. Последние же скрепы, созидающие единство его романного мира, иного рода; основное событие, раскрываемое его романом, не поддается обычному сюжетно-прагматическому истолкованию.

Далее, и самая установка рассказа — все равно, дается ли он от автора или ведется рассказчиком или одним из героев, — должна быть совершенно иной, чем в романах монологического

---

[1] То есть жизненно-практическими мотивировками.

типа. Та позиция, с которой ведется рассказ, строится изображение или дается осведомление, должна быть по-новому ориентирована по отношению к этому новому миру — миру полноправных субъектов, а не объектов. Сказовое, изобразительное и осведомительное слово должны выработать какое-то новое отношение к своему предмету.

Таким образом, все элементы романной структуры у Достоевского глубоко своеобразны; все они определяются тем новым художественным заданием, которое только он сумел поставить и разрешить во всей его широте и глубине: заданием построить полифонический мир и разрушить сложившиеся формы европейского, в основном м о н о л о г и ч е с к о г о (гомофонического) романа[1].

С точки зрения последовательно-монологического видения и понимания изображаемого мира и монологического канона построения романа мир Достоевского может представляться хаосом, а построение его романов — каким-то конгломератом чужеродных материалов и несовместимых принципов оформления. Только в свете формулированного нами основного художественного задания Достоевского может стать понятной глубокая органичность, последовательность и цельность его поэтики.

Таков наш тезис. Прежде чем развивать его на материале произведений Достоевского, мы проследим, как преломлялась утверждаемая нами основная особенность его творчества в критической литературе. Никакого хоть сколько-нибудь полного очерка литературы о Достоевском мы не собираемся здесь давать. Из работ о нем XX века мы остановимся лишь на немногих, именно на тех, которые, во-первых, касаются вопросов п о э т и к и Достоевского и, во-вторых, ближе всего подходят к основным осо-

---

[1] Это не значит, конечно, что Достоевский в истории романа изолирован и что у созданного им полифонического романа не было предшественников. Но от исторических вопросов мы должны здесь отвлечься. Для того чтобы правильно локализовать Достоевского в истории и обнаружить с у щ е с т в е н н ы е связи его с предшественниками и современниками, прежде всего необходимо раскрыть его своеобразие, необходимо показать в Достоевском Достоевского — пусть такое определение своеобразия до широких исторических изысканий будет носить только предварительный и ориентировочный характер. Без такой предварительной ориентировки исторические исследования вырождаются в бессвязный ряд случайных сопоставлений. Только в четвертой главе нашей книги мы коснемся вопроса о жанровых традициях Достоевского, то есть вопроса и с т о р и ч е с к о й поэтики.

бенностям этой поэтики, как мы их понимаем. Выбор, таким образом, производится с точки зрения нашего тезиса и, следовательно, субъективен. Но эта субъективность выбора в данном случае и неизбежна и правомерна: ведь мы даем здесь не исторический очерк и даже не обзор. Нам важно лишь ориентировать наш тезис, нашу точку зрения среди уже существующих в литературе точек зрения на поэтику Достоевского. В процессе такой ориентации мы уясним отдельные моменты нашего тезиса.

*

Критическая литература о Достоевском до самого последнего времени была слишком непосредственным идеологическим откликом на голоса его героев, чтобы объективно воспринять художественные особенности его новой романной структуры. Более того, пытаясь теоретически разобраться в этом новом многоголосом мире, она не нашла иного пути, как монологизировать этот мир по обычному типу, то есть воспринять произведение существенно новой художественной воли с точки зрения воли старой и привычной. Одни, порабощенные самою содержательною стороной идеологических воззрений отдельных героев, пытались свести их в системно-монологическое целое, игнорируя существенную множественность неслиянных сознаний, которая как раз и входила в творческий замысел художника. Другие, не поддавшиеся непосредственному идеологическому обаянию, превращали полноценные сознания героев в объектно воспринятые опредмеченные психики и воспринимали мир Достоевского как обычный мир европейского социально-психологического романа. Вместо события взаимодействия полноценных сознаний в первом случае получался философский монолог, во втором — монологически понятый объектный мир, соотносительный одному и единому авторскому сознанию.

Как увлеченное софилософствование с героями, так и объектно безучастный психологический или психопатологический анализ их одинаково не способны проникнуть в собственно художественную архитектонику произведений Достоевского. Увлеченность одних не способна на объективное, подлинно реалистическое видение мира чужих сознаний, реализм других «мелко плавает». Вполне понятно, что как теми, так и другими собственно художественные проблемы или вовсе обходятся, или трактуются лишь случайно и поверхностно.

Путь философской монологизации — основной путь критической литературы о Достоевском. По этому пути шли Розанов, Волынский, Мережковский, Шестов и другие. Пытаясь втиснуть показанную художником множественность сознаний в системно-монологические рамки единого мировоззрения, эти исследователи принуждены были прибегать или к антиномике, или к диалектике. Из конкретных и цельных сознаний героев (и самого автора) вылущивались идеологические тезисы, которые или располагались в динамический диалектический ряд, или противопоставлялись друг другу как неснимаемые абсолютные антиномии. Вместо взаимодействия нескольких неслиянных сознаний подставлялось взаимоотношение идей, мыслей, положений, довлеющих одному сознанию.

И диалектика и антиномика действительно наличествуют в мире Достоевского. Мысль его героев действительно иногда диалектична или антиномична. Но все логические связи остаются в пределах отдельных сознаний и не управляют событийными взаимоотношениями между ними. Мир Достоевского глубоко персоналистичен. Всякую мысль он воспринимает и изображает как позицию личности. Поэтому даже в пределах отдельных сознаний диалектический или антиномический ряд — лишь абстрактный момент, неразрывно сплетенный с другими моментами цельного конкретного сознания. Через это воплощенное конкретное сознание в живом голосе цельного человека логический ряд приобщается единству изображаемого события. Мысль, вовлеченная в событие, становится сама событийной и приобретает тот особый характер «идеи-чувства», «идеи-силы», который создает неповторимое своеобразие «идеи» в творческом мире Достоевского. Изъятая из событийного взаимодействия сознаний и втиснутая в системно-монологический контекст, хотя бы и самый диалектический, идея неизбежно утрачивает это свое своеобразие и превращается в плохое философское утверждение. Поэтому-то все большие монографии о Достоевском, созданные на пути философской монологизации его творчества, так мало дают для понимания формулированной нами структурной особенности его художественного мира. Эта особенность, правда, породила все эти исследования, но в них менее всего она достигла своего осознания.

Это осознание начинается там, где делаются попытки более объективного подхода к творчеству Достоевского, притом не только к идеям самим по себе, а и к произведениям как художественным целым.

Впервые основную структурную особенность художественного мира Достоевского нащупал Вячеслав Иванов[1] — правда, только нащупал. Реализм Достоевского он определяет как реализм, основанный не на познании (объектном), а на «проникновении». Утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект — таков принцип мировоззрения Достоевского. Утвердить чужое «я» — «ты еси» — это и есть та задача, которую, по Иванову, должны разрешить герои Достоевского, чтобы преодолеть свой этический солипсизм, свое отъединенное «идеалистическое» сознание и превратить другого человека из тени в истинную реальность. В основе трагической катастрофы у Достоевского всегда лежит солипсическая отъединенность сознания героя, его замкнутость в своем собственном мире[2].

Таким образом, утверждение чужого сознания как полноправного субъекта, а не как объекта является этико-религиозным постулатом, определяющим *содержание* романа (катастрофа отъединенного сознания). Это принцип мировоззрения автора, с точки зрения которого он понимает мир своих героев. Иванов показывает, следовательно, лишь чисто тематическое преломление этого принципа в содержании романа, и притом преимущественно негативное: ведь герои терпят крушение, ибо не могут до конца утвердить другого — «ты еси». Утверждение (и неутверждение) чужого «я» героем — тема произведений Достоевского.

Но эта тема вполне возможна и в романе чисто монологического типа и действительно неоднократно трактуется в нем. Как этико-религиозный постулат автора и как содержательная тема произведения утверждение чужого сознания не создает еще новой формы, нового типа построения романа.

Вячеслав Иванов не показал, как этот принцип мировоззрения Достоевского становится принципом *художественного видения* мира и художественного построения *словесного* целого — романа. Ведь только в этой форме, в форме принципа конкретного литературного построения, а не как этико-религиозный принцип отвлеченного мировоззрения он существен для литературоведа. И только в этой форме он может быть объективно вскрыт на эмпирическом материале конкретных литературных произведений.

Но этого Вячеслав Иванов не сделал. В главе, посвященной «принципу формы», несмотря на ряд ценнейших наблюдений, он

---

[1] См. его работу «Достоевский и роман-трагедия» в книге «Борозды и межи». М., изд-во «Мусагет», 1916.

[2] См. «Борозды и межи». М., изд-во «Мусагет», 1916, стр. 33-34.

все же воспринимает роман Достоевского в пределах монологического типа. Радикальный художественный переворот, совершенный Достоевским, остался в своем существе непонятым. Данное Ивановым основное определение романа Достоевского как «романа-трагедии» кажется нам неверным[1]. Оно характерно как попытка свести новую художественную форму к уже знакомой художественной воле. В результате роман Достоевского оказывается каким-то художественным гибридом.

Таким образом, Вячеслав Иванов, найдя глубокое и верное определение для основного принципа Достоевского — утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект, — монологизовал этот принцип, то есть включил его в монологически формулированное авторское мировоззрение и воспринял лишь как содержательную тему изображенного с точки зрения монологического авторского сознания мира[2]. Кроме того, он связал свою мысль с рядом прямых метафизических и этических утверждений, которые не поддаются никакой объективной проверке на самом материале произведений Достоевского[3]. Художественная задача построения полифонического романа, впервые разрешенная Достоевским, осталась нераскрытой.

*

Сходно с Ивановым определяет основную особенность Достоевского и С. Аскольдов[4]. Но и он остается в пределах монологизованного религиозно-этического мировоззрения Достоевского и монологически воспринятого содержания его произведений.

---

[1] В дальнейшем мы дадим критический анализ этого определения Вячеслава Иванова.

[2] Вячеслав Иванов совершает здесь типичную методологическую ошибку: от мировоззрения автора он непосредственно переходит к содержанию его произведений, минуя форму. В других случаях Иванов более правильно понимает взаимоотношения между мировоззрением и формой.

[3] Таково, например, утверждение Иванова, что герои Достоевского — размножившиеся двойники самого автора, переродившегося и как бы при жизни покинувшего свою земную оболочку (см. «Борозды и межи». М., изд-во «Мусагет», 1916, стр. 39, 40).

[4] См. его статью «Религиозно-этическое значение Достоевского» в книге: «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. I, под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1922.

«Первый этический тезис Достоевского, — говорит Аскольдов, — есть нечто на первый взгляд наиболее формальное и, однако, в известном смысле наиболее важное. «Будь личностью» — говорит он нам всеми своими оценками и симпатиями»[1]. Личность же, по Аскольдову, отличается от характера, типа и темперамента, которые обычно служат предметом изображения в литературе, своей исключительной внутренней свободой и совершенной независимостью от внешней среды.

Таков, следовательно, принцип этического мировоззрения автора. От этого мировоззрения Аскольдов непосредственно переходит к содержанию романов Достоевского и показывает, как и благодаря чему герои Достоевского в ж и з н и становятся личностями и проявляют себя как таковые. Так, личность неизбежно приходит в столкновение с внешней средой, прежде всего — во внешнее столкновение со всякого рода общепринятостью. Отсюда «скандал» — это первое и наиболее внешнее обнаружение пафоса личности — играет громадную роль в произведениях Достоевского[2]. Более глубоким обнаружением пафоса личности в жизни является, по Аскольдову, преступление. «Преступление в романах Достоевского, — говорит он, — это жизненная постановка религиозно-этической проблемы. Наказание — это форма ее разрешения. Поэтому то и другое представляет основную тему творчества Достоевского...»[3].

Дело, таким образом, все время идет о способах обнаружения личности в самой жизни, а не о способах ее художественного видения и изображения в условиях определенной художественной конструкции — романа. Кроме того, и самое взаимоотношение между авторским мировоззрением и миром героев изображено неправильно. От пафоса личности в мировоззрении автора непосредственный переход к жизненному пафосу его героев и отсюда снова к монологическому выводу автора — таков типичный путь монологического романа романтического типа. Но это не путь Достоевского.

«Достоевский, — говорит Аскольдов, — всеми своими художественными симпатиями и оценками провозглашает одно весьма важное положение: злодей, святой, обыкновенный грешник, доведшие до последней черты свое личное начало, имеют все же

[1] Там же, стр. 2.
[2] Там же, стр. 5.
[3] Там же, стр. 10.

3 Зак. 227

некоторую равную ценность именно в качестве личности, противостоящей мутным течениям все нивелирующей "среды"»[1].

Такого рода провозглашение характерно для романтического романа, который знал сознание и идеологию лишь как пафос автора и как вывод автора, а героя лишь как осуществителя авторского пафоса или объекта авторского вывода. Именно романтики дают непосредственное выражение в самой изображаемой действительности своим художественным симпатиям и оценкам, объективируя и опредмечивая все то, во что они не могут вложить акцента собственного голоса.

Своеобразие Достоевского не в том, что он монологически провозглашал ценность личности (это делали до него и другие), а в том, что он умел ее объективно-художественно увидеть и показать как другую, чужую личность, не делая ее лирической, не сливая с ней своего голоса и в то же время не низводя ее до опредмеченной психической действительности. Высокая оценка личности не впервые появилась в мировоззрении Достоевского, но художественный образ чужой личности (если принять этот термин Аскольдова) и многих неслиянных личностей, объединенных в единстве некоего духовного события, впервые в полной мере осуществлен в его романах.

Поразительная внутренняя самостоятельность героев Достоевского, верно отмеченная Аскольдовым, достигнута определенными художественными средствами. Это прежде всего свобода и самостоятельность их в самой структуре романа по отношению к автору, точнее, по отношению к обычным овнешняющим и завершающим авторским определениям. Это не значит, конечно, что герой выпадает из авторского замысла. Нет, эта самостоятельность и свобода его как раз входят в авторский замысел. Этот замысел как бы предопределяет героя к свободе (относительной, конечно) и, как такового, вводит в строгий и рассчитанный план целого.

Относительная свобода героя не нарушает строгой определенности построения, как не нарушает строгой определенности математической формулы наличие в ее составе иррациональных или трансфинитных величин. Эта новая постановка героя достигается не выбором темы, отвлеченно взятой (хотя, конечно, и она имеет значение), а всею совокупностью особых художественных приемов построения романа, впервые введенных Достоевским.

И Аскольдов, таким образом, монологизует художественный мир Достоевского, переносит доминанту этого мира в монологиче-

---

[1] Там же, стр. 9.

скую проповедь и тем низводит героев до простых иллюстраций этой проповеди. Аскольдов правильно понял, что основное у Достоевского — совершенно новое видение и изображение внутреннего человека, а следовательно, и связующего внутренних людей события, но перенес свое объяснение этого в плоскость мировоззрения автора и в плоскость психологии героев.

Более поздняя статья Аскольдова — «Психология характеров у Достоевского»[1] — также ограничивается анализом чисто характерологических особенностей его героев и не раскрывает принципов их художественного видения и изображения. Отличие личности от характера, типа и темперамента по-прежнему дано в психологической плоскости. Однако в этой статье Аскольдов гораздо ближе подходит к конкретному материалу романов, и потому она полна ценнейших наблюдений над отдельными художественными особенностями Достоевского. Но дальше отдельных наблюдений концепция Аскольдова не идет.

Нужно сказать, что формула Вячеслава Иванова — утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект — «ты еси», несмотря на свою философскую отвлеченность, гораздо адекватнее формулы Аскольдова «будь личностью». Ивановская формула переносит доминанту в чужую личность, кроме того, она более соответствует в н у т р е н н е д и а л о г и ч е с к о м у подходу Достоевского к изображаемому сознанию героя, между тем как формула Аскольдова монологичнее и переносит центр тяжести в осуществление собственной личности, что в плане художественного творчества — если бы постулат Достоевского был действительно таков — привело бы к субъективному романтическому типу построения романа.

*

С другой стороны — со стороны самого художественного построения романов Достоевского — подходит к той же основной особенности его Леонид Гроссман. Для Л. Гроссмана Достоевский прежде всего создатель нового своеобразнейшего вида романа. «Думается, — говорит он, — что в результате обзора его обширной творческой активности и всех разнообразных устремлений его духа приходится признать, что главное значение Достоевского не столько в философии, психологии или мистике, сколько в соз-

---

[1] Во втором сборнике «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», 1924.

дании новой, поистине гениальной страницы в истории европейского романа»[1].

Л. П. Гроссмана нужно признать основоположником объективного и последовательного изучения п о э т и к и Достоевского в нашем литературоведении.

Основную особенность поэтики Достоевского Л. Гроссман усматривает в нарушении органического единства материала, требуемого обычным каноном, в соединении разнороднейших и несовместимейших элементов в единстве романной конструкции, в нарушении единой и цельной ткани повествования. «Таков, — говорит он, — основной принцип его романической композиции: подчинить полярно не совместимые элементы повествования единству философского замысла и вихревому движению событий. Сочетать в одном художественном создании философские исповеди с уголовными приключениями, включить религиозную драму в фабулу бульварного рассказа, привести сквозь все перипетии авантюрного повествования к откровениям новой мистерии — вот какие художественные задания выступали перед Достоевским и вызывали его на сложную творческую работу. Вопреки исконным традициям эстетики, требующей соответствия между материалом и обработкой — предполагающей единство и, во всяком случае, однородность и родственность конструктивных элементов данного художественного создания, Достоевский сливает противоположности. Он бросает решительный вызов основному канону теории искусства. Его задача: преодолеть величайшую для художника трудность — создать из разнородных, разноценных и глубоко чуждых материалов единое и цельное художественное создание. Вот почему книга Иова, Откровение св. Иоанна, евангельские тексты, Слово Симеона Нового Богослова, все, что питает страницы его романов и сообщает тон тем или иным его главам, своеобразно сочетается здесь с газетой, анекдотом, пародией, уличной сценой, гротеском или даже памфлетом. Он смело бросает в свои тигеля все новые и новые элементы, зная и веря, что в разгаре его творческой работы сырые клочья будничной действительности, сенсации бульварных повествований и боговдохновенные страницы священных книг расплавятся, сольются в новый состав и примут глубокий отпечаток его личного стиля и тона»[2].

---

[1] Л е о н и д Г р о с с м а н. Поэтика Достоевского. М., Государственная академия художественных наук, 1925, стр. 165.

[2] Т а м ж е, стр. 174-175.

Это великолепная описательная характеристика жанровых и композиционных особенностей романов Достоевского. К ней почти нечего прибавить. Но даваемые Л. Гроссманом объяснения кажутся нам недостаточными.

В самом деле, едва ли вихревое движение событий, как бы оно ни было мощно, и единство философского замысла, как бы он ни был глубок, достаточны для разрешения той сложнейшей и противоречивейшей композиционной задачи, которую так остро и наглядно сформулировал Л. Гроссман. Что касается вихревого движения, то здесь с Достоевским может поспорить самый пошлый современный кинороман. Единство же философского замысла само по себе, как таковое, не может служить последней основой художественного единства.

По нашему мнению, неправильно и утверждение Гроссмана, что весь этот разнороднейший материал Достоевского принимает «глубокий отпечаток его личного стиля и тона». Если бы это было так, то чем бы отличался роман Достоевского от обычного типа романа, от той же «эпопеи флоберовской манеры, словно высеченной из одного куска, обточенной и монолитной»? Такой роман, как «Бувар и Пекюше», например, объединяет содержательно разнороднейший материал, но эта разнородность в самом построении романа не выступает и не может выступать резко, ибо подчинена проникающему ее насквозь единству личного стиля и тона, единству одного мира и одного сознания. Единство же романа Достоевского н а д личным стилем и н а д личным тоном, как их понимает роман до Достоевского.

С точки зрения монологического понимания единства стиля (а пока существует только такое понимание) роман Достоевского м н о г о с т и л е н или бесстилен, с точки зрения монологического понимания тона роман Достоевского м н о г о а к ц е н т е н и ценностно противоречив; противоречивые акценты скрещиваются в каждом слове его творений. Если бы разнороднейший материал Достоевского был развернут в едином мире, соотносительном единому монологическому авторскому сознанию, то задача объединения несовместимого не была бы разрешена, и Достоевский был бы плохим, бесстильным художником; такой монологический мир «фатально распадается на свои составные, несхожие, взаимно чуждые части, и перед нами раскинутся неподвижно, нелепо и беспомощно страница из Библии рядом с заметкой из дневника

происшествий или лакейская частушка рядом с шиллеровским дифирамбом радости»[1].

На самом деле несовместимейшие элементы материала Достоевского распределены между несколькими мирами и несколькими полноправными сознаниями, они даны не в одном кругозоре, а в нескольких полных и равноценных кругозорах, и не материал непосредственно, но эти миры, эти сознания с их кругозорами сочетаются в высшее единство, так сказать, второго порядка, в единство полифонического романа. Мир частушки сочетается с миром шиллеровского дифирамба, кругозор Смердякова сочетается с кругозором Дмитрия и Ивана. Благодаря этой разномирности материал до конца может развить свое своеобразие и специфичность, не разрывая единства целого и не механизируя его. Как бы разные системы отсчета объединяются здесь в сложном единстве эйнштейновской вселенной (конечно, сопоставление мира Достоевского с миром Эйнштейна — это только сравнение художественного типа, а не научная аналогия).

В другой работе Л. Гроссман ближе подходит именно к многоголосости романа Достоевского. В книге «Путь Достоевского» он выдвигает исключительное значение диалога в его творчестве. «Форма беседы или спора, — говорит он здесь, — где различные точки зрения могут поочередно господствовать и отражать разнообразные оттенки противоположных исповеданий, особенно подходит к воплощению этой вечно слагающейся и никогда не застывающей философии. Перед таким художником и созерцателем образов, как Достоевский, в минуту его углубленных раздумий о смысле явлений и тайне мира должна была предстать эта форма философствования, в которой каждое мнение словно становится живым существом и излагается взволнованным человеческим голосом»[2].

Этот диалогизм Л. Гроссман склонен объяснять не преодоленным до конца противоречием в мировоззрении Достоевского. В его сознании рано столкнулись две могучие силы — гуманистический скепсис и вера — и ведут непрерывную борьбу за преобладание в его мировоззрении[3].

---

[1] Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., Государственная академия художественных наук, 1925, стр. 178.

[2] Леонид Гроссман. Путь Достоевского. Л., изд. Брокгауз—Ефрон, 1924, стр. 9-10.

[3] См. там же, стр. 17.

Можно не согласиться с этим объяснением, по существу выходящим за пределы объективно наличного материала, но самый факт множественности (в данном случае двойственности) неслиянных сознаний указан верно. Правильно отмечена и персоналистичность восприятия идеи у Достоевского. Каждое мнение у него действительно становится живым существом и неотрешимо от воплощенного человеческого голоса. Введенное в абстрактный системно-монологический контекст, оно перестает быть тем, что оно есть.

Если бы Гроссман связал композиционный принцип Достоевского — соединение чужероднейших и несовместимейших материалов — с множественностью не приведенных к одному идеологическому знаменателю центров — сознаний, то он подошел бы вплотную к художественному ключу романов Достоевского — к полифонии.

Характерно понимание Гроссманом диалога у Достоевского как формы драматической и всякой диалогизации как непременно драматизации. Литература нового времени знает только драматический диалог и отчасти философский диалог, ослабленный до простой формы изложения, до педагогического приема. Между тем драматический диалог в драме и драматизованный диалог в повествовательных формах всегда обрамлены прочной и незыблемой монологической оправой. В драме эта монологическая оправа не находит, конечно, непосредственного словесного выражения, но именно в драме она особенно монолитна. Реплики драматического диалога не разрывают изображаемого мира, не делают его многопланным; напротив, чтобы быть подлинно драматическими, они нуждаются в монолитнейшем единстве этого мира. В драме он должен быть сделан из одного куска. Всякое ослабление этой монолитности приводит к ослаблению драматизма. Герои диалогически сходятся в едином кругозоре автора, режиссера, зрителя на четком фоне односоставного мира[1]. Концепция драматического действия, разрешающего все диалогические противостояния, чисто монологическая. Подлинная многопланность разрушила бы драму, ибо драматическое действие, опирающееся на единство мира, не могло бы уже связать и разрешить ее. В драме невозможно сочетание целостных кругозоров в надкругозорном единстве, ибо драматическое построение не дает опоры для такого единства. Поэто-

[1] Та разнородность материала, о которой говорит Гроссман, в драме просто немыслима.

му в полифоническом романе Достоевского подлинно драматический диалог может играть лишь весьма второстепенную роль[1].

Существеннее утверждение Гроссмана, что романы Достоевского последнего периода являются мистериями[2]. Мистерия действительно многопланна и до известной степени полифонична. Но эта многопланность и полифоничность мистерии чисто формальная, и самое построение мистерии не позволяет содержательно развернуться множественности сознаний с их мирами. Здесь с самого начала все предрешено, закрыто и завершено, хотя, правда, завершено не в одной плоскости[3].

В полифоническом романе Достоевского дело идет не об обычной диалогической форме развертывания материала в рамках его монологического понимания на твердом фоне единого предметного мира. Нет, дело идет о последней диалогичности, то есть о диалогичности последнего целого. Драматическое целое в этом смысле, как мы сказали, монологично; роман Достоевского диалогичен. Он строится не как целое одного сознания, объектно принявшего в себя другие сознания, но как целое взаимодействия нескольких сознаний, из которых ни одно не стало до конца объектом другого; это взаимодействие не дает созерцающему опоры для объективации всего события по обычному монологическому типу (сюжетно, лирически или познавательно), делает, следовательно, и созерцающего участником. Роман не только не дает никакой устойчивой опоры вне диалогического разрыва для третьего, монологически объемлющего сознания, — наоборот, все в нем строится так, чтобы сделать диалогическое противостояние безысходным[4]. С точки зрения безучастного «третьего» не строится ни один элемент произведения. В самом романе этот безучастный «третий» никак не представлен. Для него нет ни композиционного, ни смыслового места. В этом не слабость автора, а его величайшая сила. Этим завоевывается новая авторская позиция, лежащая выше монологической позиции.

---

[1] Поэтому-то и неверна формула Вячеслава Иванова — «роман-трагедия».

[2] См. Леонид Гроссман. Путь Достоевского. Л., изд. Брокгауз—Ефрон, 1924, стр. 10.

[3] К мистерии, равно как и к философскому диалогу платоновского типа, мы еще вернемся в связи с проблемой жанровых традиций Достоевского (см. четвертую главу).

[4] Дело идет, конечно, не об антиномии, не о противостоянии отвлеченных идей, а о событийном противостоянии цельных личностей.

*

На множественность одинаково авторитетных идеологических позиций и на крайнюю разнородность материала указывает как на основную особенность романов Достоевского и Отто Каус в своей книге «Достоевский и его судьба». Ни один автор, по Каусу, не сосредоточивал на себе столько противоречивейших и взаимно исключающих друг друга понятий, суждений и оценок, как Достоевский, но самое поразительное то, что произведения Достоевского как будто бы оправдывают все эти противоречивейшие точки зрения: каждая из них действительно находит себе опору в романах Достоевского.

Вот как характеризует Каус эту исключительную многосторонность и многопланность Достоевского:

«Достоевский — это такой хозяин дома, который отлично уживается с самыми пестрыми гостями, способен овладеть вниманием самого разношерстного общества и умеет держать всех в одинаковом напряжении. Старомодный реалист с полным правом может восхищаться изображением каторги, улиц и площадей Петербурга и произвола самодержавного строя, а мистик с не меньшим правом может увлекаться общением с Алешей, с князем Мышкиным и с Иваном Карамазовым, которого посещает черт. Утописты всех оттенков могут находить свою радость в снах «смешного человека», Версилова или Ставрогина, а религиозные люди — укреплять свой дух той борьбой за бога, которую ведут в этих романах и святые и грешники. Здоровье и сила, радикальный пессимизм и пламенная вера в искупление, жажда жизни и жажда смерти — все это борется здесь никогда не разрешающейся борьбой. Насилие и доброта, гордое высокомерие и жертвенное смирение — вся необозримая полнота жизни в выпуклой форме воплощена в каждой частице его творений. При самой строгой критической добросовестности каждый может по-своему истолковывать последнее слово автора. Достоевский многогранен и непредвидим во всех движениях своей художественной мысли; его произведения насыщены силами и намерениями, которые, казалось бы, разделены непреодолимыми безднами»[1].

Как же объясняет Каус эту особенность Достоевского?

Каус утверждает, что мир Достоевского является чистейшим и подлиннейшим выражением духа капитализма. Те миры, те планы — социальные, культурные и идеологические, которые сталкива-

[1] Otto Kaus. Dostoewski und sein Schicksal. Berlin, 1923, S. 36.

2 Зак. 227

ются в творчестве Достоевского, раньше довлели себе, были органически замкнуты, упрочены и внутренне осмыслены в своей отдельности. Не было реальной, материальной плоскости для их существенного соприкосновения и взаимного проникновения. Капитализм уничтожил изоляцию этих миров, разрушил замкнутость и внутреннюю идеологическую самодостаточность этих социальных сфер. В своей всенивелирующей тенденции, не оставляющей никаких иных разделений, кроме разделения на пролетария и капиталиста, капитализм столкнул и сплел эти миры в своем противоречивом становящемся единстве. Эти миры еще не утратили своего индивидуального облика, выработанного веками, но они уже не могут довлеть себе. Их слепое сосуществование и их спокойное и уверенное идеологическое взаимное игнорирование друг друга кончились, и взаимная противоречивость их и в то же время их взаимная связанность раскрылись со всею ясностью. В каждом атоме жизни дрожит это противоречивое единство капиталистического мира и капиталистического сознания, не давая ничему успокоиться в своей изолированности, но в то же время ничего не разрешая. Дух этого становящегося мира и нашел наиболее полное выражение в творчестве Достоевского. «Могучее влияние Достоевского в наше время и все неясное и неопределенное в этом влиянии находят свое объяснение и свое единственное оправдание в основной особенности его природы: Достоевский — самый решительный, последовательный и неумолимый певец человека капиталистической эры. Его творчество — это не похоронная, а колыбельная песня нашего современного, порожденного огненным дыханием капитализма, мира»[1].

Объяснения Кауса во многом правильны. Действительно, полифонический роман мог осуществиться только в капиталистическую эпоху. Более того, самая благоприятная почва для него была именно в России, где капитализм наступил почти катастрофически и застал нетронутое многообразие социальных миров и групп, не ослабивших, как на Западе, своей индивидуальной замкнутости в процессе постепенного наступления капитализма. Здесь противоречивая сущность становящейся социальной жизни, не укладывающаяся в рамки уверенного и спокойно созерцающего монологического сознания, должна была проявиться особенно резко, а в то же время индивидуальность выведенных из своего идеологического равновесия и столкнувшихся миров должна была быть особенно полной и яркой. Этим создавались объективные предпо-

[1] Otto Kaus. Dostoewski und sein Schicksal, S. 63.

сылки существенной многопланности и многоголосости полифонического романа.

Но объяснения Кауса оставляют самый объясняемый факт нераскрытым. Ведь «дух капитализма» здесь дан на языке искусства, и в частности на языке особой разновидности романного жанра. Ведь прежде всего необходимо раскрыть конструктивные особенности этого многопланного романа, лишенного привычного монологического единства. Эту задачу Каус не разрешает. Верно указав самый факт многопланности и смысловой многоголосости, он переносит свои объяснения из плоскости романа непосредственно в плоскость действительности. Достоинство Кауса в том, что он воздерживается от монологизации этого мира, воздерживается от какой бы то ни было попытки объединения и примирения заключенных в нем противоречий; он принимает его многопланность и противоречивость как существенный момент самой конструкции и самого творческого замысла.

*

К другому моменту той же основной особенности Достоевского подошел В. Комарович в работе «Роман Достоевского «Подросток», как художественное единство». Анализируя этот роман, он вскрывает в нем пять обособленных сюжетов, связанных лишь весьма поверхностно фабулярной связью. Это заставляет его предположить какую-то иную связь по ту сторону сюжетного прагматизма. «Выхватывая... клочки действительности, доводя «эмпиризм» их до крайней степени, Достоевский ни на минуту не позволяет нам забыться радостным узнаванием этой действительности (как Флобер или Л. Толстой), но пугает, потому что именно выхватывает, вырывает все это из закономерной цепи реального; перенося эти клочки к *себе*, Достоевский не переносит сюда закономерных связей нашего опыта: роман Достоевского замыкается в органическое единство не сюжетом»[1].

Действительно, монологическое единство мира в романе Достоевского нарушено, но вырванные куски действительности вовсе не непосредственно сочетаются в единстве романа: эти куски довлеют целостному кругозору того или иного героя, осмыслены в плане одного или другого сознания. Если бы эти клоки действительности, лишенные прагматических связей, сочетались непо-

---

[1] «Ф. М Достоевский. Статьи и материалы», сб. II, под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1924, стр. 48.

средственно, как эмоционально-лирически или символически созвучные, в единстве одного монологического кругозора, то перед нами был бы мир романтика, например мир Гофмана, но вовсе не мир Достоевского.

Последнее внесюжетное единство романа Достоевского Комарович истолковывает монологически, даже сугубо монологически, хотя он и вводит аналогию с полифонией и с контрапунктическим сочетанием голосов фуги. Под влиянием монологической эстетики Бродера Христиансена он понимает внесюжетное, внепрагматическое единство романа как динамическое единство волевого акта: «Телеологическое соподчинение прагматически разъединенных элементов (сюжетов) является, таким образом, началом художественного единства романа Достоевского. И в этом смысле он может быть уподоблен художественному целому в полифонической музыке: пять голосов фуги, последовательно вступающих и развивающихся в контрапунктическом созвучии, напоминают «голосоведение» романа Достоевского. Такое уподобление — если оно верно — ведет к более обобщенному определению самого начала единства. Как в музыке, так и в романе Достоевского осуществляется тот же закон единства, что и в нас самих, в человеческом «я», — закон целесообразной активности. В романе же «Подросток» этот принцип его единства совершенно адекватен тому, что в нем символически изображено: «любовь-ненависть» Версилова к Ахмаковой — символ трагических порывов индивидуальной воли к сверхличному; соответственно этому весь роман и построен по типу индивидуального волевого акта»[1].

Основная ошибка Комаровича, как нам кажется, заключается в том, что он ищет непосредственного сочетания между отдельными элементами действительности или между отдельными сюжетными рядами, между тем как дело идет о сочетании полноценных сознаний с их мирами. Поэтому вместо единства события, в котором несколько полноправных участников, получается пустое единство индивидуального волевого акта. И полифония в этом смысле истолкована им совершенно неправильно. Сущность полифонии именно в том, что голоса здесь остаются самостоятельными и, как таковые, сочетаются в единстве высшего порядка, чем в гомофонии. Если уж говорить об индивидуальной воле, то в полифонии именно и происходит сочетание нескольких индивидуальных воль, совершается принципиальный выход за пределы одной

[1] «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. II, под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1924, стр. 67-68.

воли. Можно было бы сказать так: художественная воля полифонии есть воля к сочетанию многих воль, воля к событию.

Единство мира Достоевского недопустимо сводить к индивидуальному эмоционально-волевому акцентному единству, как недопустимо сводить к нему и музыкальную полифонию. В результате такого сведения роман «Подросток» оказывается у Комаровича каким-то лирическим единством упрощенно-монологического типа, ибо сюжетные единства сочетаются по своим эмоционально-волевым акцентам, то есть сочетаются по лирическому принципу.

Необходимо заметить, что и нами употребляемое сравнение романа Достоевского с полифонией имеет значение только образной аналогии, не больше. Образ полифонии и контрапункта указывает лишь на те новые проблемы, которые встают, когда построение романа выходит за пределы обычного монологического единства, подобно тому как в музыке новые проблемы встали при выходе за пределы одного голоса. Но материалы музыки и романа слишком различны, чтобы могла быть речь о чем-то большем, чем образная аналогия, чем простая метафора. Но эту метафору мы превращаем в термин «полифонический роман», так как не находим более подходящего обозначения. Не следует только забывать о метафорическом происхождении нашего термина.

*

Очень глубоко основную особенность творчества Достоевского, как нам кажется, понял Б. М. Энгельгардт в своей работе «Идеологический роман Достоевского».

Б. М. Энгельгардт исходит из социологического и культурно-исторического определения героя Достоевского. Герой Достоевского — оторвавшийся от культурной традиции, от почвы и от земли интеллигент-разночинец, представитель «случайного племени». Такой человек вступает в особые отношения к идее: он беззащитен перед нею и перед ее властью, ибо не укоренен в бытии и лишен культурной традиции. Он становится «человеком идеи», одержимым от идеи. Идея же становится в нем идеей-силой, всевластно определяющей и уродующей его сознание и его жизнь. Идея ведет самостоятельную жизнь в сознании героя: живет, собственно, не он — живет идея, и романист дает не жизнеописание героя, а жизнеописание идеи в нем; историк «случайного племени» становится «историографом идеи». Доминантой образной характеристики героя является поэтому владеющая им идея вместо биографической доминанты обычного типа (как, например, у Тол-

стого и у Тургенева). Отсюда вытекает жанровое определение романа Достоевского как «романа идеологического». Но это, однако, не обыкновенный идейный роман, роман с идеей.

«Достоевский, — говорит Энгельгардт, — изображал жизнь идеи в индивидуальном и социальном сознании, ибо ее он считал определяющим фактором интеллигентного общества. Но это не надо понимать так, будто он писал идейные романы, повести с направлением и был тенденциозным художником, более философом, нежели поэтом. Он писал не романы с идеей, не философские романы во вкусе XVIII века, но *романы об идее*. Подобно тому как центральным объектом для других романистов могло служить приключение, анекдот, психологический тип, бытовая или историческая картина, для него таким объектом была «идея». Он культивировал и вознес на необычайную высоту совершенно особый тип романа, который, в противоположность авантюрному, сентиментальному, психологическому или историческому, может быть назван *идеологическим*. В этом смысле его творчество, несмотря на присущий ему полемизм, не уступало в объективности творчеству других великих художников слова: он сам был таким художником и ставил и решал в своих романах прежде и больше всего чисто художественные проблемы. Только материал у него был очень своеобразный: его героиней была идея»[1].

Идея, как предмет изображения и как доминанта в построении образов героев, приводит к распадению романного мира на миры героев, организованные и оформленные владеющими ими идеями. Многопланность романа Достоевского со всею отчетливостью вскрыта Б. М. Энгельгардтом: «Принципом чисто художественной *ориентировки героя в окружающем* является та или иная форма его *идеологического отношения к миру*. Подобно тому как доминантой художественного изображения героя служит комплекс идей-сил, над ним господствующих, точно так же доминантой при изображении окружающей действительности является та точка зрения, с которой взирает на этот мир герой. Каждому герою мир дан в особом аспекте, соответственно которому и конструируется его изображение. У Достоевского нельзя найти так называемого объективного описания внешнего мира; в его романе, строго говоря, нет ни быта, ни городской или деревенской жизни, ни природы, но есть то среда, то почва, то земля, в зави-

---

[1] Б. М. Энгельгардт. Идеологический роман Достоевского. См. «Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. II, под ред. А.С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1924, стр. 90.

симости от того, в каком плане созерцается все это действующими лицами. Благодаря этому возникает та многопланность действительности в художественном произведении, которая у преемников Достоевского зачастую приводит к своеобразному распаду бытия, так что действие романа протекает одновременно или последовательно в совершенно различных онтологических сферах»[1].

В зависимости от характера идеи, управляющей сознанием и жизнью героя, Энгельгардт различает три плана, в которых может протекать действие романа. Первый план — это «среда». Здесь господствует механическая необходимость; здесь нет свободы, каждый акт жизненной воли является здесь естественным продуктом внешних условий. Второй план — «почва». Это органическая система развивающегося народного духа. Наконец, третий план — «земля».

«Третье понятие: *земля* — одно из самых глубоких, какие мы только находим у Достоевского, — говорит об этом плане Энгельгардт. — Это та земля, которая от детей не рознится, та земля, которую целовал, плача, рыдая и обливая своими слезами, и исступленно клялся любить Алеша Карамазов, все — вся природа, и люди, и звери, и птицы, — тот прекрасный сад, который взрастил господь, взяв семена из миров иных и посеяв на сей земле.

Это высшая реальность и одновременно тот мир, где протекает земная жизнь духа, достигшего состояния истинной свободы... Это третье царство — царство любви, а потому и полной свободы, царство вечной радости и веселья»[2].

Таковы, по Энгельгардту, планы романа. Каждый элемент действительности (внешнего мира), каждое переживание и каждое действие непременно входят в один из этих трех планов. Основные темы романов Достоевского Энгельгардт также располагает по этим планам[3].

---

[1] Б. М. Энгельгардт. Идеологический роман Достоевского. См. «Ф.М.Достоевский. Статьи и материалы», сб. II, под ред. А.С.Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1924, стр. 93.

[2] Там же.

[3] Темы первого плана: 1) тема русского сверхчеловека («Преступление и наказание»), 2) тема русского Фауста (Иван Карамазов) и т.д. Темы второго плана: 1) тема «Идиота», 2) тема страсти в плену у чувственного «я» (Ставрогин) и т. д. Тема третьего плана: тема русского праведника (Зосима, Алеша). См. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. II, под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1924, стр. 98 и дальше.

Как же связаны эти планы в единстве романа? Каковы принципы их сочетания друг с другом?

Эти три плана и соответствующие им темы, рассматриваемые в отношении друг к другу, представляют, по Энгельгардту, отдельные этапы диалектического развития духа. «В этом смысле, — говорит он, — они образуют единый *путь*, которым среди великих мучений и опасностей проходит ищущий в своем стремлении к безусловному утверждению бытия. И не трудно вскрыть субъективную значимость этого пути для самого Достоевского»[1].

Такова концепция Энгельгардта. Она очень отчетливо освещает существеннейшие структурные особенности произведений Достоевского, последовательно пытается преодолеть одностороннюю и отвлеченную идейность их восприятия и оценки. Однако не все в этой концепции представляется нам правильным. И уже совсем неправильными кажутся нам те выводы, которые он делает в конце своей работы о творчестве Достоевского в целом.

Б. М. Энгельгардт впервые дает верное определение постановки идеи в романе Достоевского. Идея здесь действительно не принцип изображения (как во всяком романе), не лейтмотив изображения и не вывод из него (как в идейном, философском романе), а предмет изображения. Принципом видения и понимания мира, его оформления в аспекте данной идеи, она является лишь для героев[2], но не для самого автора — Достоевского. Миры героев построены по обычному идейно-монологическому принципу, построены как бы ими самими. «Земля» также является лишь одним из миров, входящих в единство романа, одним из планов его. Пусть на ней и лежит определенный иерархически высший акцент по сравнению с «почвой» и со «средою», все же «земля» лишь идейный аспект таких героев, как Соня Мармеладова, как старец Зосима, как Алеша.

Идеи героев, лежащие в основе этого плана романа, являются таким же предметом изображения, такими же «идеями-героинями», как и идеи Раскольникова, Ивана Карамазова и других. Они вовсе не становятся принципами изображения и построения всего романа в его целом, то есть принципами самого

---

[1] Б. М. Энгельгардт. Идеологический роман Достоевского, стр. 96.

[2] Для Ивана Карамазова, как для автора «Философской поэмы», идея является и принципом изображения мира, но ведь в потенции и каждый из героев Достоевского — автор.

автора, как художника. Ведь в противном случае получился бы обычный философско-идейный роман. Иерархический акцент, лежащий на этих идеях, не превращает романа Достоевского в обычный монологический роман, в своей последней основе всегда одноакцентный. С точки зрения художественного построения романа эти идеи только равноправные участники его действия рядом с идеями Раскольникова, Ивана Карамазова и других. Более того, тон в построении целого как будто задают именно такие герои, как Раскольников и Иван Карамазов; поэтому-то так резко выделяются в романах Достоевского житийные тона в речах Хромоножки, в рассказах и речах странника Макара Долгорукого и, наконец, в «Житии Зосимы». Если бы авторский мир совпадал с планом «земли», то романы были бы построены в соответствующем этому плану житийном стиле.

Итак, ни одна из идей героев — ни героев «отрицательных», ни «положительных» — не становится принципом авторского изображения и не конституирует романного мира в его целом. Это и ставит нас перед вопросом: как же объединяются миры героев с лежащими в их основе идеями в мир автора, то есть в мир романа? На этот вопрос Энгельгардт дает неверный ответ; точнее, этот вопрос он обходит, отвечая, в сущности, на совсем другой вопрос.

В самом деле, взаимоотношения миров или планов романа — по Энгельгардту, «среды», «почвы» и «земли» — в самом романе вовсе не даны как звенья единого диалектического ряда, как этапы пути становления единого духа. Ведь если бы действительно идеи в каждом отдельном романе — планы же романа определяются лежащими в их основе идеями — располагались как звенья единого диалектического ряда, то каждый роман являлся бы законченным философским целым, построенным по диалектическому методу. Перед нами в лучшем случае был бы философский роман, роман с идеей (пусть и диалектической), в худшем — философия в форме романа. Последнее звено диалектического ряда неизбежно оказалось бы авторским синтезом, снимающим предшествующие звенья, как абстрактные и вполне преодоленные.

На самом деле это не так: ни в одном из романов Достоевского нет диалектического становления единого духа, вообще нет становления, нет роста совершенно в той же степени, как их нет и в трагедии (в этом смысле аналогия романов Достоевского с трагедией правильна)[1]. В каждом романе дано не снятое диалектиче-

[1] Единственный замысел биографического романа у Достоевского, «Житие великого грешника», долженствовавшего изображать историю

ски противостояние многих сознаний, не сливающихся в единство становящегося духа, как не сливаются духи и души в формально полифоническом дантовском мире. В лучшем случае они могли бы, как в дантовском мире, образовать, не теряя своей индивидуальности и не сливаясь, а сочетаясь, статическую фигуру, как бы застывшее событие, подобно дантовскому образу креста (души крестоносцев), орла (души императоров) или мистической розы (души блаженных). В пределах самого романа не развивается, не становится и дух автора, но, как в дантовском мире, или созерцает, или становится одним из участников. В пределах романа миры героев вступают в событийные взаимоотношения друг с другом, но эти взаимоотношения, как мы уже говорили, менее всего можно сводить на отношения тезы, антитезы и синтеза.

Но и само художественное творчество Достоевского в его целом тоже не может быть понято как диалектическое становление духа. Ибо путь его творчества есть художественная эволюция его романа, связанная, правда, с идейной эволюцией, но нерастворимая в ней. О диалектическом становлении духа, проходящем через этапы «среды», «почвы» и «земли», можно гадать лишь за пределами художественного творчества Достоевского. Романы его, как художественные единства, не изображают и не выражают диалектического становления духа.

Б. М. Энгельгардт в конце концов, так же как и его предшественники, монологизирует мир Достоевского, сводит его к философскому монологу, развивающемуся диалектически. Гегельянски понятый единый, диалектически становящийся дух ничего, кроме философского монолога, породить не может. Менее всего на почве монистического идеализма может расцвесть множественность неслиянных сознаний. В этом смысле единый становящийся дух, даже как образ, органически чужд Достоевскому. Мир Достоевского глубоко плюралистичен. Если уж искать для него образ, к которому как бы тяготеет весь этот мир, образ в духе мировоззрения самого Достоевского, то таким является церковь, как общение неслиянных душ, где сойдутся и грешники, и праведники; или, может быть, образ дантовского мира, где многопланность переносится в вечность, где есть нераскаянные и раскаяв-

становления сознания, остался невыполненным, точнее, в процессе своего выполнения распался на ряд полифонических романов. См. В. Комарович. Ненаписанная поэма Достоевского. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. I, под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1922.

шиеся, осужденные и спасенные. Такой образ в стиле самого Достоевского, точнее, его идеологии, между тем как образ единого духа глубоко чужд ему.

Но и образ церкви остается только образом, ничего не объясняющим в самой структуре романа. Решенная романом художественная задача, по существу, независима от того вторично-идеологического преломления, которым она, может быть, иногда сопровождалась в сознании Достоевского. Конкретные художественные связи планов романа, их сочетание в единство произведения должны быть объяснены и показаны на материале самого романа, и «гегелевский дух» и «церковь» одинаково уводят от этой прямой задачи.

Если же мы поставим вопрос о тех внехудожественных причинах и факторах, которые сделали возможным построение полифонического романа, то и здесь менее всего придется обращаться к фактам субъективного порядка, как бы глубоки они ни были. Если бы многопланность и противоречивость была дана Достоевскому или воспринималась им только как факт личной жизни, как многопланность и противоречивость духа — своего и чужого, — то Достоевский был бы романтиком и создал бы монологический роман о противоречивом становлении человеческого духа, действительно отвечающий гегелианской концепции. Но на самом деле многопланность и противоречивость Достоевский находил и умел воспринять не в духе, а в объективном социальном мире. В этом социальном мире планы были не этапами, а с т а н а м и, противоречивые отношения между ними — не путем личности, восходящим или нисходящим, а с о с т о я н и е м о б щ е с т в а. Многопланность и противоречивость социальной действительности была дана как объективный факт эпохи.

Сама эпоха сделала возможным полифонический роман. Достоевский был с у б ъ е к т и в н о причастен этой противоречивой многопланности своего времени, он менял станы, переходил из одного в другой, и в этом отношении сосуществовавшие в объективной социальной жизни планы для него были этапами его жизненного пути и его духовного становления. Этот личный опыт был глубок, но Достоевский не дал ему непосредственного монологического выражения в своем творчестве. Этот опыт лишь помог ему глубже понять сосуществующие экстенсивно развернутые противоречия между людьми, а не между идеями в одном сознании. Таким образом, объективные противоречия эпохи определили творчество Достоевского не в плоскости их личного изживания в истории его духа, а в плоскости их объективного ви́дения, как

сосуществующих одновременно сил (правда, ви́дения, углубленного личным переживанием).

Здесь мы подходим к одной очень важной особенности творческого ви́дения Достоевского, особенности или совершенно не понятой, или недооцененной в литературе о нем. Недооценка этой особенности привела к ложным выводам и Энгельгардта. Основной категорией художественного ви́дения Достоевского было не становление, а с о с у щ е с т в о в а н и е и в з а и м о д е й с т в и е. Он видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени. Отсюда и его глубокая тяга к драматической форме[1]. Весь доступный ему смысловой материал и материал действительности он стремится организовать в одном времени в форме драматического сопоставления, развернуть экстенсивно. Такой художник, как, например, Гёте, органически тяготеет к становящемуся ряду. Все сосуществующие противоречия он стремится воспринять как разные этапы некоторого единого развития, в каждом явлении настоящего увидеть след прошлого, вершину современности или тенденцию будущего; вследствие этого ничто не располагалось для него в одной экстенсивной плоскости. Такова, во всяком случае, была основная тенденция его ви́дения и понимания мира[2].

Достоевский, в противоположность Гёте, самые этапы стремился воспринять в их о д н о в р е м е н н о с т и, драматически с о п о с т а в и т ь и п р о т и в о п о с т а в и т ь их, а не вытянуть в становящийся ряд. Разобраться в мире значило для него помыслить все его содержания как одновременные и у г а д а т ь и х в з а и м о о т н о ш е н и я в р а з р е з е о д н о г о м о м е н т а.

Это упорнейшее стремление его видеть все как сосуществующее, воспринимать и показывать все рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени, приводит его к тому, что даже внутренние противоречия и внутренние этапы развития одного человека он драматизует в пространстве, заставляя героев беседовать со своим двойником, с чертом, со своим alter ego, со своей карикатурой (Иван и черт, Иван и Смердяков, Раскольников и Свидригайлов и т. п.). Обычное у Достоевского явление парных героев объясняется этою же его особенностью. Можно прямо ска-

---

[1] Но, как мы говорили, без драматической предпосылки единого монологического мира.

[2] Об этой особенности Гёте см. в книге Г. Зиммеля «Гёте» (русский перевод в изд. Государственной академии художественных наук, 1928) и у F. Gundolf'a — «Goethe» (1916).

зать, что из каждого противоречия внутри одного человека Достоевский стремится сделать двух людей, чтобы драматизовать это противоречие и развернуть его экстенсивно. Эта особенность находит свое внешнее выражение и в пристрастии Достоевского к массовым сценам, в его стремлении сосредоточить в одном месте и в одно время, часто вопреки прагматическому правдоподобию, как можно больше лиц и как можно больше тем, то есть сосредоточить в одном миге возможно большее качественное многообразие. Отсюда же и стремление Достоевского следовать в романе драматическому принципу единства времени. Отсюда же катастрофическая быстрота действия, «вихревое движение», динамика Достоевского. Динамика и быстрота здесь (как, впрочем, и всюду) не торжество времени, а преодоление его, ибо быстрота — единственный способ преодолеть время во времени.

Возможность одновременного сосуществования, возможность быть рядом или друг против друга является для Достоевского как бы критерием отбора существенного от несущественного. Только то, что может быть осмысленно дано одновременно, что может быть осмысленно связано между собою в одном времени, — только то существенно и входит в мир Достоевского; оно может быть перенесено и в вечность, ибо в вечности, по Достоевскому, все одновременно, все сосуществует. То же, что имеет смысл лишь как «раньше» или как «позже», что довлеет своему моменту, что оправдано лишь как прошлое, или как будущее, или как настоящее в отношении к прошлому и будущему, то для него не существенно и не входит в его мир. Поэтому и герои его ничего не вспоминают, у них нет биографии в смысле прошлого и вполне пережитого. Они помнят из своего прошлого только то, что для них не перестало быть настоящим и переживается ими как настоящее: неискупленный грех, преступление, непрощенная обида. Только такие факты биографии героев вводит Достоевский в рамки своих романов, ибо они согласны с его принципом одновременности[1]. Поэтому в романе Достоевского нет причинности, нет генезиса, нет объяснений из прошлого, из влияний среды, воспитания и пр. Каждый поступок героя весь в настоящем и в этом отношении не предопределен; он мыслится и изображается автором как свободный.

Характеризуемая нами особенность Достоевского не есть, конечно, особенность его мировоззрения в обычном смысле слова,

---

[1] Картины прошлого имеются только в ранних произведениях Достоевского (например, детство Вареньки Доброселовой).

— это особенность его художественного восприятия мира: только в категории сосуществования он умел его видеть и изображать. Но, конечно, эта особенность должна была отразиться и на его отвлеченном мировоззрении. И в нем мы замечаем аналогичные явления: в мышлении Достоевского нет генетических и каузальных категорий. Он постоянно полемизирует, и полемизирует с какой-то органической враждебностью, с теорией среды, в какой бы форме она ни проявлялась (например, в адвокатских оправданиях средой); он почти никогда не апеллирует к истории, как таковой, и всякий социальный и политический вопрос трактует в плане современности, и это объясняется не только его положением журналиста, требующим трактовки всего в разрезе современности; напротив, мы думаем, что пристрастие Достоевского к журналистике и его любовь к газете, его глубокое и тонкое понимание газетного листа как живого отражения противоречий социальной современности в разрезе одного дня, где рядом и друг против друга экстенсивно развертывается многообразнейший и противоречивейший материал, объясняются именно основною особенностью его художественного ви́дения[1]. Наконец, в плане отвлеченного мировоззрения эта особенность проявилась в эсхатологизме Достоевского — политическом и религиозном, в его тенденции приближать «концы», нащупывать их уже в настоящем, угадывать будущее, как уже наличное в борьбе сосуществующих сил.

Исключительная художественная способность Достоевского видеть все в сосуществовании и взаимодействии является его величайшею силой, но и величайшею слабостью. Она делала его слепым и глухим к очень многому и существенному; многие сторо-

---

[1] О пристрастии Достоевского к газете хорошо говорит Л. Гроссман: «Достоевский никогда не испытывал характерного для людей его умственного склада отвращения к газетному листу, той презрительной брезгливости к ежедневной печати, какую открыто выражали Гофман, Шопенгауэр или Флобер. В отличие от них, Достоевский любил погружаться в газетные сообщения, осуждал современных писателей за их равнодушие к этим "самым действительным и самым мудреным фактам" и с чувством заправского журналиста умел восстановлять цельный облик текущей исторической минуты из отрывочных мелочей минувшего дня. <...> "Получаете ли вы какие-нибудь газеты?" — спрашивает он в 1867 году одну из своих корреспонденток. — "Читайте, ради бога, нынче нельзя иначе, не для моды, а для того, что видимая связь всех дел общих и частных становится все сильнее и явственнее..."» (Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., Государственная академия художественных наук, 1925, стр. 176).

ны действительности не могли войти в его художественный кругозор. Но, с другой стороны, эта способность до чрезвычайности обостряла его восприятие в разрезе данного мгновения и позволяла увидеть многое и разнообразное там, где другие видели одно и одинаковое. Там, где видели одну мысль, он умел найти и нащупать две мысли, раздвоение; там, где видели одно качество, он вскрывал в нем наличность и другого, противоположного качества. Все, что казалось простым, в его мире стало сложным и многосоставным. В каждом голосе он умел слышать два спорящих голоса, в каждом выражении — надлом и готовность тотчас же перейти в другое, противоположное выражение; в каждом жесте он улавливал уверенность и неуверенность одновременно; он воспринимал глубокую двусмысленность и многосмысленность каждого явления. Но все эти противоречия и раздвоенности не становились диалектическими, не приводились в движение по временному пути, по становящемуся ряду, но развертывались в одной плоскости как рядом стоящие или противостоящие, как согласные, но не сливающиеся или как безысходно противоречивые, как вечная гармония неслиянных голосов или как их неумолчный и безысходный спор. Ви́дение Достоевского было замкнуто в этом мгновении раскрывшегося многообразия и оставалось в нем, организуя и оформляя это многообразие в разрезе данного мгновения.

Эта особая одаренность Достоевского слышать и понимать все голоса сразу и одновременно, равную которой можно найти только у Данте, и позволила ему создать полифонический роман. Объективная сложность, противоречивость и многоголосость эпохи Достоевского, положение разночинца и социального скитальца, глубочайшая биографическая и внутренняя причастность объективной многопланности жизни и, наконец, дар видеть мир во взаимодействии и сосуществовании — все это образовало ту почву, на которой вырос полифонический роман Достоевского.

Разобранные нами особенности ви́дения Достоевского, его особая художественная концепция пространства и времени, как мы подробно покажем в дальнейшем (в четвертой главе), находили опору и в той литературной традиции, с которой Достоевский был органически связан.

Итак, мир Достоевского — художественно организованное сосуществование и взаимодействие духовного многообразия, а не этапы становления единого духа. Поэтому и миры героев, планы романа, несмотря на их различный иерархический акцент, в самом построении романа лежат рядом в плоскости сосуществования (как и миры Данте) и взаимодействия (чего нет в формальной

полифонии Данте), а не друг за другом, как этапы становления. Но это не значит, конечно, что в мире Достоевского господствует дурная логическая безысходность, недодуманность и дурная субъективная противоречивость. Нет, мир Достоевского по-своему так же закончен и закруглен, как и дантовский мир. Но тщетно искать в нем системно-монологическую, хотя бы и диалектическую, философскую завершенность, и не потому, что она не удалась автору, но потому, что она не входила в его замыслы.

Что же заставило Энгельгардта искать в произведениях Достоевского «отдельные звенья сложного философского построения, выражающего историю постепенного становления человеческого духа»[1], то есть вступить на проторенный путь философской монологизации его творчества?

Нам кажется, что основная ошибка была сделана Энгельгардтом в начале пути при определении «идеологического романа» Достоевского. Идея, как предмет изображения, занимает громадное место в творчестве Достоевского, но все же не она героиня его романов. Его героем был человек, и изображал он в конце концов не идею в человеке, а, говоря его собственными словами, «человека в человеке». Идея же была для него или пробным камнем для испытания человека в человеке, или формой его обнаружения, или, наконец, — и это главное — тем «медиумом», тою средою, в которой раскрывается человеческое сознание в своей глубочайшей сущности. Энгельгардт недооценивает глубокий персонализм Достоевского. «Идей в себе» в платоновском смысле или «идеального бытия» в смысле феноменологов Достоевский не знает, не созерцает, не изображает. Для Достоевского не существует идей, мыслей, положений, которые были бы ничьими — были бы «в себе». И «истину в себе» он представляет в духе христианской идеологии, как воплощенную в Христе, то есть представляет ее как личность, вступающую во взаимоотношения с другими личностями.

Поэтому не жизнь идеи в одиноком сознании и не взаимоотношения идей, а взаимодействие сознаний в сфере идей (но не только идей) изображал Достоевский. А так как сознание в мире Достоевского дано не на пути своего становления и роста, то есть не исторически, а рядом с другими сознаниями, то оно и не может сосредоточиться на себе и на своей идее, на ее имманент-

---

[1] «Ф. М. Достоевский Статьи и материалы», сб. II, под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1924, стр. 105.

ном логическом развитии и втягивается во взаимодействие с другими сознаниями. Сознание у Достоевского никогда не довлеет себе, но находится в напряженном отношении к другому сознанию. Каждое переживание, каждая мысль героя внутренне диалогичны, полемически окрашены, полны противоборства или, наоборот, открыты чужому наитию, во всяком случае не сосредоточены просто на своем предмете, но сопровождаются вечной оглядкой на другого человека. Можно сказать, что Достоевский в художественной форме дает как бы социологию сознаний, правда лишь в плоскости сосуществования. Но, несмотря на это, Достоевский, как художник, подымается до объективного ви́дения жизни сознаний и форм их живого сосуществования и потому дает ценный материал и для социолога.

Каждая мысль героев Достоевского («человека из подполья», Раскольникова, Ивана и других) с самого начала ощущает себя репликой незавершенного диалога. Такая мысль не стремится к закругленному и завершенному системно-монологическому целому. Она напряженно живет на границах с чужою мыслью, с чужим сознанием. Она по-особому событийна и неотделима от человека.

Термин «идеологический роман» представляется нам поэтому не адекватным и уводящим от подлинного художественного задания Достоевского.

Таким образом, и Энгельгардт не угадал до конца художественной воли Достоевского; отметив ряд существеннейших моментов ее, он эту волю в целом истолковывает как философско-монологическую волю, превращая полифонию сосуществующих сознаний в гомофоническое становление одного сознания.

*

Очень четко и широко проблему полифонии поставил А. В. Луначарский в своей статье «О "многоголосности" Достоевского»[1].

[1] Первоначально статья А. В. Луначарского была опубликована в журнале «Новый мир» за 1929 год, кн. 10. Несколько раз переиздавалась. Цитировать статью мы будем по сб. «Ф. М. Достоевский в русской критике». М., Государственное издательство художественной литературы, 1956, стр. 403-429. Статья А. В. Луначарского написана по поводу первого издания нашей книги о Достоевском (М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Л., изд-во «Прибой», 1929).

А. В. Луначарский в основном разделяет выставленный нами тезис о полифоническом романе Достоевского. «Таким образом, — говорит он, — я допускаю, что М. М. Бахтину удалось не только установить с большей ясностью, чем это делалось кем бы то ни было до сих пор, огромное значение многоголосности в романе Достоевского, роль этой многоголосности как существеннейшей характерной черты его романа, но и верно определить ту чрезвычайную, у огромного большинства других писателей совершенно немыслимую, автономность и полноценность каждого «голоса», которая потрясающе развернута у Достоевского» (стр. 405).

Далее Луначарский правильно подчеркивает, что «все играющие действительно существенную роль в романе "голоса" представляют собой "убеждения" или "точки зрения на мир"».

«Романы Достоевского суть великолепно обставленные диалоги.

При этих условиях глубокая самостоятельность отдельных «голосов» становится, так сказать, особенно пикантной. Приходится предположить в Достоевском как бы стремление ставить различные жизненные проблемы на обсуждение этих своеобразных, трепещущих страстью, полыхающих огнем фанатизма «голосов», причем сам он как бы только присутствует при этих судорожных диспутах и с любопытством смотрит, чем же это кончится и куда повернется дело? Это в значительной степени так и есть» (стр. 406).

Далее Луначарский ставит вопрос о предшественниках Достоевского в области полифонии. Такими предшественниками он считает Шекспира и Бальзака.

Вот что он говорит о полифоничности Шекспира.

«Будучи бестенденциозным (как, по крайней мере, очень долго судили о нем), Шекспир до чрезвычайности полифоничен. Можно было бы привести длинный ряд суждений о Шекспире лучших его исследователей, подражателей или поклонников, восхищенных именно умением Шекспира создавать лица, независимые от себя самого, и притом в невероятном многообразии и при невероятной внутренней логичности всех утверждений и поступков каждой личности в этом бесконечном их хороводе...

О Шекспире нельзя сказать ни того, чтобы его пьесы стремились доказать какой-то тезис, ни того, чтобы введенные в великую полифонию шекспировского драматического мира «голоса» лишались бы полноценности в угоду драматическому замыслу, конструкции самой по себе» (стр. 410).

По Луначарскому, и социальные условия эпохи Шекспира аналогичны эпохе Достоевского.

«Какие социальные факты отражались в шекспировском полифонизме? Да, в конце концов, конечно, те же, по главному своему существу, что и у Достоевского. Тот красочный и разбитый на множество сверкающих осколков Ренессанс, который породил и Шекспира и современных ему драматургов, был ведь, конечно, тоже результатом бурного вторжения капитализма в сравнительно тихую средневековую Англию. И здесь так же точно начался гигантский развал, гигантские сдвиги и неожиданные столкновения таких общественных укладов, таких систем сознания, которые раньше совсем не приходили друг с другом в соприкосновение» (стр. 411).

А. В. Луначарский, по нашему мнению, прав в том отношении, что какие-то элементы, зачатки, зародыши полифонии в драмах Шекспира можно обнаружить. Шекспир наряду с Рабле, Сервантесом, Гриммельсхаузеном и другими принадлежит к той линии развития европейской литературы, в которой вызревали зародыши полифонии и завершителем которой — в этом отношении — стал Достоевский. Но говорить о вполне сформировавшейся и целенаправленной полифоничности шекспировских драм, по нашему мнению, никак нельзя по следующим соображениям.

Во-первых, драма по природе своей чужда подлинной полифонии; драма может быть многопланной, но не может быть многомирной, она допускает только одну, а не несколько систем отсчета.

Во-вторых, если и можно говорить о множественности полноценных голосов, то лишь в применении ко всему творчеству Шекспира, а не к отдельным драмам; в каждой драме, в сущности, только один полноценный голос героя, полифония же предполагает множественность полноценных голосов в пределах одного произведения, так как только при этом условии возможны полифонические принципы построения целого.

В-третьих, голоса у Шекспира не являются точками зрения на мир в той степени, как у Достоевского; шекспировские герои не идеологи в полном смысле этого слова.

Можно говорить об элементах полифонии и у Бальзака, но только об элементах. Бальзак стоит в той же линии развития европейского романа, что и Достоевский, и является одним из его прямых и непосредственных предшественников. На моменты общности у Бальзака и Достоевского неоднократно указывалось (особенно хорошо и полно у Л. Гроссмана), и к этому нет надоб-

ности возвращаться. Но Бальзак не преодолевает объектности своих героев и монологической завершенности своего мира.

По нашему убеждению, только Достоевский может быть признан создателем подлинной полифонии.

Главное внимание уделяет А. В. Луначарский вопросам выяснения социально-исторических причин многоголосности Достоевского.

Соглашаясь с Каусом, Луначарский глубже раскрывает исключительно острую противоречивость эпохи Достоевского, эпохи молодого русского капитализма, и, далее, раскрывает противоречивость, р а з д в о е н н о с т ь социальной личности самого Достоевского, его колебания между революционным материалистическим социализмом и консервативным (охранительным) религиозным мировоззрением, колебания, которые так и не привели его к окончательному решению. Приводим итоговые выводы историко-генетического анализа Луначарского.

«Лишь внутренняя расщепленность сознания Достоевского, рядом с расщепленностью молодого русского капиталистического общества, привела его к потребности вновь и вновь заслушивать процесс социалистического начала и действительности, причем автор создавал для этих процессов самые неблагоприятные по отношению к материалистическому социализму условия» (стр. 427).

И несколько дальше:

«А та *неслыханная свобода «голосов»* в полифонии Достоевского, которая поражает читателя, является как раз результатом того, что в сущности власть Достоевского над вызванными им духами ограничена...

Если Достоевский хозяин у себя как писатель, то хозяин ли он у себя как человек?

Нет, Достоевский не хозяин у себя как человек, и распад его личности, ее расщепленность — то, что он хотел бы верить в то, что настоящей веры ему не внушает, и хотел бы опровергнуть то, что постоянно вновь внушает ему сомнения, — это и делает его субъективно приспособленным быть мучительным и нужным отразителем смятения своей эпохи» (стр. 428).

Этот, данный Луначарским, генетический анализ полифонии Достоевского, безусловно, глубок и, поскольку он остается в рамках историко-генетического анализа, не вызывает серьезных сомнений. Но сомнения начинаются там, где из этого анализа делаются прямые и непосредственные выводы о художественной ценности и исторической прогрессивности (в художественном отношении) созданного Достоевским нового типа полифонического

романа. Исключительно резкие противоречия раннего русского капитализма и раздвоенность Достоевского как социальной личности, его личная неспособность принять определенное идеологическое решение, сами по себе взятые, являются чем-то отрицательным и исторически преходящим, но они оказались оптимальными условиями для создания полифонического романа, «той неслыханной свободы «голосов» в полифонии Достоевского», которая, безусловно, является шагом вперед в развитии русского и европейского романа. И эпоха с ее конкретными противоречиями, и биологическая и социальная личность Достоевского с ее эпилепсией и идеологической раздвоенностью давно ушли в прошлое, но новый структурный принцип полифонии, открытый в этих условиях, сохраняет и сохранит свое художественное значение в совершенно иных условиях последующих эпох. Великие открытия человеческого гения возможны лишь в определенных условиях определенных эпох, но они никогда не умирают и не обесцениваются вместе с эпохами, их породившими.

Неправильных выводов об отмирании полифонического романа Луначарский из своего генетического анализа прямо не делает. Но последние слова его статьи могут дать повод к такому истолкованию. Вот эти слова:

«Достоевский ни у нас, ни на Западе еще не умер потому, что не умер капитализм и тем менее умерли его пережитки... Отсюда важность рассмотрения всех проблем трагической "достоевщины"» (стр. 429).

Нам кажется, что формулировку эту нельзя признать удачной. Открытие полифонического романа, сделанное Достоевским, переживет капитализм.

«Достоевщину», на борьбу с которой, следуя в этом Горькому, справедливо призывает Луначарский, никак нельзя, конечно, отождествлять с полифонией. «Достоевщина» — это реакционная, чисто монологическая выжимка из полифонии Достоевского. Она всегда замыкается в пределы одного сознания, копается в нем, создает культ раздвоенности изолированной личности. Главное же в полифонии Достоевского именно в том, что совершается между разными сознаниями, то есть их взаимодействие и взаимозависимость.

Учиться нужно не у Раскольникова и не у Сони, не у Ивана Карамазова и не у Зосимы, отрывая их голоса от полифонического целого романов (и уже тем самым искажая их), — учиться нужно у самого Достоевского, как творца полифонического романа.

В своем историко-генетическом анализе А. В. Луначарский раскрывает только противоречия эпохи Достоевского и его собственную раздвоенность. Но для того, чтобы эти содержательные факторы перешли в новую форму художественного видения, породили новую структуру полифонического романа, необходима была еще длительная подготовка общеэстетических и литературных традиций. Новые формы художественного видения подготовляются медленно, веками, эпоха создает только оптимальные условия для окончательного вызревания и реализации новой формы. Раскрыть этот процесс художественной подготовки полифонического романа — задача исторической поэтики. Поэтику нельзя, конечно, отрывать от социально-исторических анализов, но ее нельзя и растворять в них.

*

В последующие два десятилетия, то есть в 30-е и 40-е годы, проблемы поэтики Достоевского отступили на задний план перед другими важными задачами изучения его творчества. Продолжалась текстологическая работа, имели место ценные публикации черновиков и записных книжек к отдельным романам Достоевского, продолжалась работа над четырехтомным собранием его писем, изучалась творческая история отдельных романов[1]. Но специальных теоретических работ по поэтике Достоевского, которые представляли бы интерес с точки зрения нашего тезиса (полифонический роман), в этот период не появлялось.

С этой точки зрения известного внимания заслуживают некоторые наблюдения В. Кирпотина в его небольшой работе «Ф. М. Достоевский».

В противоположность очень многим исследователям, видящим во всех произведениях Достоевского одну-единственную душу — душу самого автора, Кирпотин подчеркивает особую способность Достоевского *видеть* именно *чужие* души.

«Достоевский обладал способностью как бы *прямого видения чужой психики*. Он заглядывал в чужую душу как бы вооруженный оптическим стеклом, позволявшим ему улавливать самые тонкие нюансы, следить за самыми незаметными переливами и переходами внутренней жизни человека. Достоевский,

[1] См., например, очень ценную работу А. С. Долинина «В творческой лаборатории Достоевского (история создания романа «Подросток»)». М., «Советский писатель», 1947.

как бы минуя внешние преграды, непосредственно наблюдает психологические процессы, совершающиеся в человеке, и фиксирует их на бумаге...

В даре Достоевского видеть чужую психику, чужую «душу» не было ничего априорного. Он принял только исключительные размеры, но опирался он и на интроспекцию, и на наблюдение за другими людьми, и на прилежное изучение человека по произведениям русской и мировой литературы, то есть он опирался на внутренний и внешний опыт и имел поэтому объективное значение»[1].

Опровергая неправильные представления о субъективизме и индивидуализме психологизма Достоевского, В. Кирпотин подчеркивает его реалистический и социальный характер.

«В отличие от выродившегося декадентского психологизма типа Пруста и Джойса, знаменующего закат и гибель буржуазной литературы, психологизм Достоевского в положительных его созданиях не субъективен, а реалистичен. Его психологизм — особый художественный метод проникновения в объективную суть противоречивого людского коллектива, в самую сердцевину тревоживших писателя общественных отношений и особый художественный метод их воспроизведения в искусстве слова... Достоевский мыслил психологически разработанными образами, но мыслил социально»[2].

Верное понимание «психологизма» Достоевского как объективно-реалистического ви́дения противоречивого коллектива чужих психик последовательно приводит В. Кирпотина и к правильному пониманию полифонии Достоевского, хотя этого термина сам он и не употребляет.

«История каждой индивидуальной «души» дана... у Достоевского не изолированно, а вместе с описанием психологических переживаний многих других индивидуальностей. Ведется ли повествование у Достоевского от первого лица, в форме исповеди, или от лица рассказчика-автора — все равно мы видим, что писатель исходит из предпосылки равноправия *одновременно существующих* переживающих людей. Его мир — это мир множества объективно существующих и взаимодействующих друг с другом

---

[1] В. Кирпотин. Ф. М. Достоевский. М., «Советский писатель», 1947, стр. 63-64.

[2] Там же, стр. 64-65.

психологий, что исключает субъективизм или солипсизм в трактовке психологических процессов, столь свойственный буржуазному декадансу»[1].

Таковы выводы В. Кирпотина, который, следуя своим особым путем, пришел к положениям, близким с нашими.

*

В последнее десятилетие литература о Достоевском обогатилась рядом ценных синтетических работ (книг и статей), охватывающих все стороны его творчества (В. Ермилова, В. Кирпотина, Г. Фридлендера, А. Белкина, Ф. Евнина, Я. Билинкиса и других). Но во всех этих работах преобладают историко-литературные и историко-социологические анализы творчества Достоевского и отраженной в нем социальной действительности. Проблемы собственно поэтики трактуются, как правило, лишь попутно (хотя в некоторых из этих работ даются ценные, но разрозненные наблюдения над отдельными сторонами художественной формы Достоевского).

С точки зрения нашего тезиса особый интерес представляет книга В. Шкловского «За и против. Заметки о Достоевском»[2].

В. Шкловский исходит из положения, выдвинутого впервые Л. Гроссманом, что именно с п о р , борьба идеологических голосов лежит в самой основе художественной ф о р м ы произведений Достоевского, в основе его с т и л я . Но Шкловского интересует не столько полифоническая форма Достоевского, сколько исторические (эпохиальные) и жизненно-биографические источники самого идеологического спора, эту форму породившего. В своей полемической заметке «Против» сам он так определяет сущность своей книги:

«Особенностью моей работы является не подчеркивание этих стилистических особенностей, которые я считаю самоочевидными, — их подчеркнул сам Достоевский в «Братьях Карамазовых», назвав одну из книг романа «Pro и contra». Я пытался объяснить в книге другое: чем вызван тот спор, следом которого является литературная форма Достоевского, и одновременно, в чем всемир-

---

[1] Там же, стр. 66-67.

[2] В и к т о р Ш к л о в с к и й . За и против. Заметки о Достоевском. М., «Советский писатель», 1957.

ность романов Достоевского, то есть кто сейчас заинтересован этим спором»[1].

Привлекая большой и разнообразный исторический, историко-литературный и биографический материал, В. Шкловский в свойственной ему очень живой и острой форме раскрывает спор исторических сил, голосов эпохи — социальных, политических, идеологических, проходящий через все этапы жизненного и творческого пути Достоевского, проникающий во все события его жизни и организующий и форму и содержание всех его произведений. Этот спор так и остался незавершенным для эпохи Достоевского и для него самого. «Так умер Достоевский, ничего не решив, избегая развязок и не примирясь со стеной»[2].

Со всем этим можно согласиться (хотя с отдельными положениями В. Шкловского можно, конечно, и спорить). Но здесь мы должны подчеркнуть, что если Достоевский умер, «ничего не решив» из поставленных эпохой идеологических вопросов, то он умер, создав новую форму художественного ви́дения — полифонический роман, который сохраняет свое художественное значение и тогда, когда эпоха со всеми ее противоречиями отошла в прошлое.

В книге В. Шкловского имеются ценные наблюдения, касающиеся и вопросов поэтики Достоевского. С точки зрения нашего тезиса интересны два его наблюдения.

Первое из них каса́ется некоторых особенностей творческого процесса и черновых планов Достоевского.

«Федор Михайлович любил набрасывать планы вещей; еще больше любил развивать, обдумывать и усложнять планы и не любил з а к а н ч и в а т ь рукописи...

Конечно, не от «спешки», так как Достоевский работал со многими черновиками, «вдохновляясь ею (сценой. — *В. Ш.*) *по нескольку раз*» (1858 г. Письмо к М. Достоевскому). Но планы Достоевского в самой своей сущности содержат недовершенность, как бы опровергнуты.

Полагаю, что времени у него не хватало не потому, что он подписывал слишком много договоров и сам оттягивал заканчивание произведения. П о к а о н о о с т а в а л о с ь м н о г о п л а н н ы м и м н о г о г о л о с ы м, п о к а л ю д и в н е м с п о р и л и, н е п р и х о д и л о о т ч а я н и е о т о т с у т с т в и я р е-

---

[1] «Вопросы литературы», 1960, № 4, стр. 98.

[2] В и к т о р Ш к л о в с к и й. За и против, стр. 258.

шения. Конец романа означал для Достоевского обвал новой Вавилонской башни»[1].

Это очень верное наблюдение. В черновиках Достоевского полифоническая природа его творчества и принципиальная незавершенность его диалогов раскрываются в сырой и обнаженной форме. Вообще творческий процесс у Достоевского, как он отразился в его черновиках, резко отличен от творческого процесса других писателей (например, Л. Толстого). Достоевский работает не над объектными образами людей, и ищет он не объектных речей для персонажей (характерных и типических), ищет не выразительных, наглядных, завершающих авторских слов, — он ищет прежде всего предельно полнозначные и как бы независимые от автора слова для героя, выражающие не его характер (или его типичность) и не его позицию в данных жизненных обстоятельствах, а его последнюю смысловую (идеологическую) позицию в мире, точку зрения на мир, а для автора и как автор он ищет провоцирующие, дразнящие, выпытывающие, диалогизующие слова и сюжетные положения. В этом глубокое своеобразие творческого процесса Достоевского[2]. Изучение под этим углом зрения его черновых материалов — интересная и важная задача.

В приведенной нами цитате Шкловский задевает сложный вопрос о принципиальной незавершимости полифонического романа. В романах Достоевского мы действительно наблюдаем своеобразный конфликт между внутренней незавершенностью героев и диалога и внешней (в большинстве случаев композиционно-сюжетной) законченностью каждого отдельного романа. Мы не можем здесь углубляться в эту трудную проблему. Скажем только, что почти все романы Достоевского имеют условно-литературный, условно-монологический конец (особенно характерен в этом отношении конец «Преступления и нака-

---

[1] Виктор Шкловский. За и против, стр. 171-172.

[2] Аналогично характеризует творческий процесс Достоевского и А. В. Луначарский: «...Достоевскому, — если не при окончательном выполнении романа, то при первоначальном его замысле, при постепенном его росте, — вряд ли был присущ заранее установленный конструктивный план... скорее мы имеем здесь дело действительно с полифонизмом типа сочетания, переплетения абсолютно свободных личностей. Достоевский, может быть, сам был до крайности и с величайшим напряжением заинтересован, к чему же приведет в конце концов идеологический и этический конфликт созданных им (или, точнее, создавшихся в нем) воображаемых лиц» («Ф. М. Достоевский в русской критике», стр. 405).

зания»). В сущности, только «Братья Карамазовы» имеют вполне полифоническое окончание, но именно поэтому с обычной, то есть монологической, точки зрения роман остался незаконченным.

Не менее интересно и второе наблюдение В. Шкловского. Оно касается диалогической природы всех элементов романной структуры у Достоевского.

«Не только герои спорят у Достоевского, отдельные элементы сюжетного развертывания как бы находятся во взаимном противоречии: факты по-разному разгадываются, психология героев оказывается самопротиворечивой; эта форма является результатом сущности»[1].

Действительно, существенная диалогичность Достоевского вовсе не исчерпывается теми внешними, композиционно выраженными диалогами, которые ведут его герои. Полифонический роман весь сплошь диалогичен. Между всеми элементами романной структуры существуют диалогические отношения, то есть они контрапунктически противопоставлены. Ведь диалогические отношения — явление гораздо более широкое, чем отношения между репликами композиционно выраженного диалога, это — почти универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение.

Достоевский сумел прослушать диалогические отношения повсюду, во всех проявлениях осознанной и осмысленной человеческой жизни; где начинается сознание, там для него начинается и диалог. Только чисто механические отношения не диалогичны, и Достоевский категорически отрицал их значение для понимания и истолкования жизни и поступков человека (его борьба с механическим материализмом, с модным физиологизмом, с Клодом Бернаром, с теорией среды и т. п.). Поэтому все отношения внешних и внутренних частей и элементов романа носят у него диалогический характер, и целое романа он строил как «большой диалог». Внутри этого «большого диалога» звучали, освещая и сгущая его, композиционно выраженные диалоги героев, и, наконец, диалог уходит внутрь, в каждое слово романа, делая его двуголосым, в каждый жест, в каждое мимическое движение лица героя, делая его перебойным и надрывным; это уже «микродиалог», определяющий особенности словесного стиля Достоевского.

---

[1] Виктор Шкловский. За и против, стр. 223.

*

Последнее явление в области литературы о Достоевском, на котором мы остановимся в настоящем обзоре, — сборник Института мировой литературы Академии наук СССР «Творчество Ф. М. Достоевского» (1959).

Почти во всех работах советских литературоведов, включенных в этот сборник, имеется немало и отдельных ценных наблюдений и более широких теоретических обобщений по вопросам поэтики Достоевского[1], но для нас, с точки зрения нашего тезиса, наибольший интерес представляет большая работа Л. П. Гроссмана «Достоевский-художник», а внутри этой работы — второй раздел ее, «Законы композиции».

В своей новой работе Л. Гроссман расширяет, углубляет и обогащает новыми наблюдениями те концепции, которые он развивал уже в 20-е годы и которые были нами проанализированы выше.

В основе композиции каждого романа Достоевского, по Гроссману, лежит «принцип двух или нескольких встречающихся повестей», которые контрастно восполняют друг друга и связаны по музыкальному принципу полифонии.

Вслед за Вогюэ и Вячеславом Ивановым, которых он сочувственно цитирует, Гроссман подчеркивает музыкальный характер композиции Достоевского.

Приведем эти наиболее для нас интересные наблюдения и выводы Гроссмана.

«Сам Достоевский указывал на такой композиционный ход (музыкального типа. — *М. Б.*) и провел однажды аналогию между своей конструктивной системой и музыкальной теорией «переходов» или противопоставлений. Он писал в то время повесть из трех глав, различных по содержанию, но внутренне единых. Первая глава — монолог, полемический и философский, вторая — драматический эпизод, подготовляющий в третьей главе катастрофическую развязку. Можно ли печатать эти главы раздельно? — спрашивает автор. Они ведь внутренне перекликаются, звучат разными, но неразрывными мотивами, допускающими органическую смену тональностей, но не их механическое рассечение. Так можно расшифровать краткое, но многозначительное указание Достоевского в письме к брату по поводу

---

[1] Большинство авторов сборника не разделяет концепции полифонического романа.

предстоящего опубликования "Записок из подполья" в журнале "Время": "Повесть разделяется на 3 главы... В 1-й главе может быть листа $1\frac{1}{2}$... Неужели ее печатать отдельно? Над ней насмеются, тем более что без остальных 2-х (главных) она теряет весь свой сок. Ты понимаешь, что такое *переход* в музыке. Точно так и тут. В 1-й главе, по-видимому, болтовня; но вдруг эта болтовня в последних 2-х главах разрешается неожиданной катастрофой" (Письма, 1, стр. 365).

Здесь Достоевский с большой тонкостью переносит в план литературной композиции закон музыкального перехода из одной тональности в другую. Повесть строится на основах художественного контрапункта. Психологическая пытка падшей девушки во второй главе отвечает оскорблению, полученному ее мучителем в первой, и в то же время противоположна по своей безответности ощущению его уязвленного и озлобленного самолюбия. Это и есть пункт против пункта (punctum contra punctum). Это разные голоса, поющие различно на одну тему. Это и есть "многоголосье", раскрывающее многообразие жизни и многосложность человеческих переживаний. "Всё в жизни контрапункт, т. е. противоположность", — говорил в своих "Записках" один из любимейших композиторов Достоевского — М. И. Глинка»[1].

Это очень верные и тонкие наблюдения Л. Гроссмана над музыкальной природой композиции у Достоевского. Транспонируя с языка музыкальной теории на язык поэтики положение Глинки о том, что все в жизни контрапункт, можно сказать, что для Достоевского все в жизни диалог, то есть диалогическая противоположность. Да и по существу с точки зрения философской эстетики контрапунктические отношения в музыке являются лишь музыкальной разновидностью понятых широко диалогических отношений.

Л. Гроссман заключает приведенные нами наблюдения так:

«Это и было осуществлением открытого романистом закона «какой-то другой повести», трагической и страшной, врывающейся в протокольное описание действительной жизни. Согласно его поэтике, такие две фабулы могут восполняться сюжетно и другими, что нередко создает известную многопланность романов Достоевского. Но принцип двухстороннего освещения главной темы остается господствующим. С ним связано не раз изучавшееся у

---

[1] Сборник «Творчество Ф. М. Достоевского». М., Изд-во Академии наук СССР, 1959, стр. 341-342.

Достоевского явление «двойников», несущих в его концепциях функцию, важную не только идейно и психологически, но и композиционно»[1].

Таковы ценные наблюдения Л. Гроссмана. Они особенно интересны для нас потому, что Гроссман, в отличие от других исследователей, подходит к полифонии Достоевского со стороны композиции. Его интересует не столько идеологическая многоголосость романов Достоевского, сколько собственно композиционное применение контрапункта, связывающего разные повести, включенные в роман, разные фабулы, разные планы.

*

Такова интерпретация полифонического романа Достоевского в той части литературы о нем, которая вообще ставила проблемы его поэтики. Большинство критических и историко-литературных работ о нем до сих пор еще игнорируют своеобразие его художественной формы и ищут это своеобразие в его содержании — в темах, идеях, отдельных образах, изъятых из романов и оцененных только с точки зрения их жизненного содержания. Но ведь при этом неизбежно обедняется и само содержание: в нем утрачивается самое существенное — то новое, что увидел Достоевский. Не понимая новой формы в$_{н}$дения, нельзя правильно понять и то, что впервые увидено и открыто в жизни при помощи этой формы. Художественная форма, правильно понятая, не оформляет уже готовое и найденное содержание, а впервые позволяет его найти и увидеть.

То, что в европейском и русском романе до Достоевского было последним целым, — монологический единый мир авторского сознания, — в романе Достоевского становится частью, элементом целого; то, что было всей действительностью, становится здесь одним из аспектов действительности; то, что связывало целое, — сюжетно-прагматический ряд и личный стиль и тон, — становится здесь подчиненным моментом. Появляются новые принципы художественного сочетания элементов и построения целого, появляется — говоря метафорически — романный контрапункт.

Но сознание критиков и исследователей до сих пор порабощает идеология героев Достоевского. Художественная воля писателя не достигает отчетливого теоретического осознания. Кажется, что

[1] Там же, стр. 342.

каждый входящий в лабиринт полифонического романа не может найти в нем дороги и за отдельными голосами не слышит целого. Часто не охватываются даже смутные очертания целого; художественные же принципы сочетания голосов вовсе не улавливаются ухом. Каждый по-своему толкует последнее слово Достоевского, но все одинаково толкуют его как о д н о слово, о д и н голос, о д и н акцент, а в этом как раз коренная ошибка. Надсловесное, надголосое, надакцентное единство полифонического романа остается нераскрытым.

Глава вторая

ГЕРОЙ И ПОЗИЦИЯ АВТОРА ПО ОТНОШЕНИЮ К ГЕРОЮ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО

Мы выставили тезис и дали несколько монологический — в свете нашего тезиса — обзор наиболее существенных попыток определения основной особенности творчества Достоевского. В процессе этого критического анализа мы уяснили нашу точку зрения. Теперь мы должны перейти к более подробному и доказательному развитию ее на материале произведений Достоевского.

Мы остановимся последовательно на трех моментах нашего тезиса: на относительной свободе и самостоятельности героя и его голоса в условиях полифонического замысла, на особой постановке идеи в нем и, наконец, на новых принципах связи, образующих целое романа. Настоящая глава посвящена герою.

Герой интересует Достоевского не как явление действительности, обладающее определенными и твердыми социально-типическими и индивидуально-характерологическими признаками, не как определенный облик, слагающийся из черт односмысленных и объективных, в своей совокупности отвечающих на вопрос «кто он?». Нет, герой интересует Достоевского как о с о б а я т о ч к а з р е н и я н а м и р и н а с е б я с а м о г о, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по отношению к окружающей действительности. Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире, а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого.

Это очень важная и принципиальная особенность восприятия героя. Герой, как точка зрения, как взгляд на мир и на себя самого, требует совершенно особых методов раскрытия и художественной характеристики. Ведь то, что должно быть раскрыто и охарактеризовано, является не определенным бытием героя, не его твердым образом, но п о с л е д н и м и т о г о м е г о с о з н а-

ния и самосознания, в конце концов последним словом героя о себе самом и о своем мире.

Следовательно, теми элементами, из которых слагается образ героя, служат не черты действительности — самого героя и его бытового окружения, — но значение этих черт для него самого, для его самосознания. Все устойчивые, объективные качества героя, его социальное положение, его социологическая и характерологическая типичность, его habitus, его душевный облик и даже самая его наружность, то есть все то, что обычно служит автору для создания твердого и устойчивого образа героя — «кто он», у Достоевского становится объектом рефлексии самого героя, предметом его самосознания; предметом же авторского ви́дения и изображения оказывается самая функция этого самосознания. В то время как обычно самосознание героя является лишь элементом его действительности, лишь одною из черт его целостного образа, здесь, напротив, вся действительность становится элементом его самосознания. Автор не оставляет для себя, то есть только в своем кругозоре, ни одного существенного определения, ни одного признака, ни одной черточки героя: он все вводит в кругозор самого героя, бросает в тигель его самосознания. В кругозоре же автора как предмет ви́дения и изображения остается это чистое самосознание в его целом.

Уже в первый, «гоголевский период» своего творчества Достоевский изображает не «бедного чиновника», но самосознание бедного чиновника (Девушкин, Голядкин, даже Прохарчин). То, что было дано в кругозоре Гоголя как совокупность объективных черт, слагающихся в твердый социально-характерологический облик героя, вводится Достоевским в кругозор самого героя и здесь становится предметом его мучительного самосознания; даже самую наружность «бедного чиновника», которую изображал Гоголь, Достоевский заставляет самого героя созерцать в зеркале[1]. Но благодаря этому все твердые черты героя, оставаясь

[1] Девушкин, идя к генералу, видит себя в зеркале: «Оторопел так, что и губы трясутся и ноги трясутся. Да и было отчего, маточка. Во-первых, совестно; я взглянул направо в зеркало, так просто было отчего с ума сойти от того, что я там увидел. <...> Его превосходительство тотчас обратили внимание на фигуру мою и на мой костюм. Я вспомнил, что я видел в зеркале: я бросился ловить пуговку!» (Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в десяти томах, т. I. М., Гослитиздат, 1956-1958, стр. 186. Цитаты из художественных произведений Достоевского,

содержательно теми же самыми, переведенные из одного плана изображения в другой, приобретают совершенно иное художественное значение: они уже не могут завершить и закрыть героя, построить его цельный образ, дать художественный ответ на вопрос: «кто он?». Мы видим не кто он есть, а к а к он осознает себя, наше художественное ви́дение оказывается уже не перед действительностью героя, а перед чистой функцией осознания им этой действительности. Так гоголевский герой становится героем Достоевского[1].

Можно было бы дать такую несколько упрощенную формулу того переворота, который произвел молодой Достоевский в гоголевском мире: он перенес автора и рассказчика со всею совокупностью их точек зрения и даваемых ими описаний, характеристик и определений героя в кругозор самого героя, и этим завершенную целостную действительность его он превратил в материал его самосознания. Недаром Достоевский заставляет Макара Девушкина читать гоголевскую «Шинель» и воспринимать ее как повесть о себе самом, как «пашквиль» на себя; этим он буквально вводит автора в кругозор героя.

Достоевский произвел как бы в маленьком масштабе коперниковский переворот, сделав моментом самоопределения героя то, что было твердым и завершающим авторским определением. Гоголевский мир, мир «Шинели», «Носа», «Невского проспекта», «Записок сумасшедшего», содержательно остался тем же в первых произведениях Достоевского — в «Бедных людях» и в «Двойнике». Но распределение этого содержательно одинакового материала между структурными элементами произведения здесь совершенно иное. То, что выполнял автор, выполняет теперь ге-

---

за исключением специально оговоренных случаев, приводятся в дальнейшем по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы).

Девушкин видит в зеркале то, что изображал Гоголь, описывая наружность и вицмундир Акакия Акакиевича, но что сам Акакий Акакиевич не видел и не осознавал; функцию зеркала выполняет и постоянная мучительная рефлексия героев над своей наружностью, а для Голядкина — его двойник.

[1] Достоевский неоднократно дает внешние портреты своих героев и от автора, от рассказчика или через других действующих лиц. Но эти внешние портреты не несут у него завершающей героя функции, не создают твердого и предопределяющего образа. Функции той или иной черты героя не зависят, конечно, только от элементарных художественных методов раскрытия этой черты (путем самохарактеристики героя, от автора, косвенным путем и т. п.).

рой, освещая себя сам со всех возможных точек зрения; автор же освещает уже не действительность героя, а его самосознание, как действительность второго порядка. Доминанта всего художественного ви́дения и построения переместилась, и весь мир стал выглядеть по-новому, между тем как существенно нового, негоголевского, материала почти не было привнесено Достоевским[1].

Не только действительность самого героя, но и окружающий его внешний мир и быт вовлекаются в процесс самосознания, переводятся из авторского кругозора в кругозор героя. Они уже не лежат в одной плоскости с героем, рядом с ним и вне его в едином авторском мире, а потому они и не могут быть определяющими героя каузальными и генетическими факторами, не могут нести в произведении объясняющей функции. Рядом с самосознанием героя, вобравшим в себя весь предметный мир, в той же плоскости может быть лишь другое сознание, рядом с его кругозором — другой кругозор, рядом с его точкой зрения на мир — другая точка зрения на мир. Всепоглощающему сознанию героя автор может противопоставить лишь один объективный мир — мир других равноправных с ним сознаний.

Нельзя истолковывать самосознание героя в социально-характерологическом плане и видеть в нем лишь новую черту героя, усматривать, например, в Девушкине или Голядкине гоголевского героя плюс самосознание. Так именно и воспринял Девушкина Белинский. Он приводит место с зеркалом и оторвавшейся пуговицей, которое его поразило, но он не улавливает его художественно-формального значения: самосознание для него лишь обогащает образ «бедного человека» в гуманном направлении, укла-

---

[1] В пределах того же гоголевского материала остается и «Прохарчин». В этих пределах оставались, по-видимому, и уничтоженные Достоевским «Сбритые бакенбарды». Но здесь Достоевский почувствовал, что его новый принцип на том же гоголевском материале явится уже повторением и что необходимо овладеть содержательно новым материалом. В 1846 году он пишет брату: «Я не пишу и "Сбритых бакенбард". Я все бросил: ибо все это есть ничто иное, как повторение старого, давно уже мною сказанного. Теперь более оригинальные, живые и светлые мысли просятся из меня на бумагу. Когда я дописал "Сбр. бак." до конца, все это представилось мне само собою. В моем положении однообразие гибель» (Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. М.—Л., Госиздат, 1928, стр. 100). Он принимается за «Неточку Незванову» и «Хозяйку», то есть пытается внести свой новый принцип в другую область пока еще гоголевского же мира («Портрет», отчасти «Страшная месть»).

дываясь рядом с другими чертами в твердом образе героя, построенном в обычном авторском кругозоре. Может быть, это и помешало Белинскому правильно оценить «Двойника».

Самосознание, как художественная доминанта построения героя, не может лечь рядом с другими чертами его образа, оно вбирает эти черты в себя как свой материал и лишает их всякой определяющей и завершающей героя силы.

Самосознание можно сделать доминантой в изображении всякого человека. Но не всякий человек является одинаково благоприятным материалом такого изображения. Гоголевский чиновник в этом отношении предоставлял слишком узкие возможности. Достоевский искал такого героя, который был бы сознающим по преимуществу, такого, вся жизнь которого была бы сосредоточена в чистой функции осознания себя и мира. И вот в его творчестве появляется «мечтатель» и «человек из подполья». И «мечтательство» и «подпольность» — социально-характерологические черты людей, но они отвечают художественной доминанте Достоевского. Сознание не воплощенного и не могущего воплотиться мечтателя и подпольного человека является настолько благоприятною почвою для творческой установки Достоевского, что позволяет ему как бы слить художественную доминанту изображения с жизненно-характерологической доминантой изображаемого человека.

«О, если б я ничего не делал только из лени. Господи, как бы я тогда себя уважал. Уважал бы именно потому, что хоть лень я в состоянии иметь в себе; хоть одно свойство было бы во мне как будто и положительное, в котором я бы и сам был уверен. Вопрос: кто такой? Ответ: лентяй; да ведь это преприятно было бы слышать о себе. Значит, положительно определен, значит, есть что сказать обо мне. «Лентяй!» — да ведь это званье и назначенье, это карьера-с» (IV, 147).

«Человек из подполья» не только растворяет в себе все возможные твердые черты своего облика, делая их предметом рефлексии, но у него уже и нет этих черт, нет твердых определений, о нем нечего сказать, он фигурирует не как человек жизни, а как субъект сознания и мечты. И для автора он является не носителем качеств и свойств, которые были бы нейтральны к его самосознанию и могли бы завершить его; нет, ви́дение автора направлено именно на его самосознание и на безысходную незавершимость, дурную бесконечность этого самосознания. Поэтому-то жизненно-характерологическое определение «человека из подполья» и художественная доминанта его образа сливаются воедино.

Только у классицистов, только у Расина можно еще найти столь глубокое и полное совпадение формы героя с формою человека, доминанты построения образа с доминантой характера. Но это сравнение с Расином звучит как парадокс, ибо действительно слишком различен материал, на котором в том и другом случае осуществляется эта полнота художественной адекватности. Герой Расина — весь бытие, устойчивое и твердое, как пластическое изваяние. Герой Достоевского — весь самосознание. Герой Расина — неподвижная и конечная субстанция, герой Достоевского — бесконечная функция. Герой Расина равен себе самому, герой Достоевского ни в один миг не совпадает с самим собою. Но художественно герой Достоевского так же точен, как и герой Расина.

Самосознание, как художественная доминанта в построении образа героя, уже само по себе достаточно, чтобы разложить монологическое единство художественного мира, но при условии, что герой как самосознание действительно изображается, а не выражается, то есть не сливается с автором, не становится рупором для его голоса, при том условии, следовательно, что акценты самосознания героя действительно объективированы и что в самом произведении дана дистанция между героем и автором. Если же пуповина, соединяющая героя с его творцом, не обрезана, то перед нами не произведение, а личный документ.

Произведения Достоевского в этом смысле глубоко объективны, и потому самосознание героя, став доминантой, разлагает монологическое единство произведения (не нарушая, конечно, художественного единства нового, не монологического типа). Герой становится относительно свободным и самостоятельным, ибо все то, что делало его в авторском замысле определенным, так сказать, приговоренным, что квалифицировало его раз и навсегда как законченный образ действительности, — теперь все это функционирует уже не как завершающая его форма, а как материал его самосознания.

В монологическом замысле герой закрыт, и его смысловые границы строго очерчены: он действует, переживает, мыслит и сознает в пределах того, что он есть, то есть в пределах своего как действительность определенного образа; он не может перестать быть самим собою, то есть выйти за пределы своего характера, своей типичности, своего темперамента, не нарушая при этом монологического авторского замысла о нем. Такой образ строится в объективном по отношению к сознанию героя авторском мире; построение этого мира — с его точками зрения и завершающими определениями — предполагает устойчивую позицию вовне, ус-

тойчивый авторский кругозор. Самосознание героя включено в недоступную ему изнутри твердую оправу определяющего и изображающего его авторского сознания и дано на твердом фоне внешнего мира.

Достоевский отказывается от всех этих монологических предпосылок. Все то, что автор-монологист оставлял за собою, употребляя для создания последнего единства произведения и изображенного в нем мира, Достоевский отдает своему герою, превращая все это в момент его самосознания.

О герое «Записок из подполья» нам буквально нечего сказать, чего он не знал бы уже сам: его типичность для своего времени и для своего социального круга, трезвое психологическое или даже психопатологическое определение его внутреннего облика, характерологическая категория его сознания, его комизм и его трагизм, все возможные моральные определения его личности и т. п. — все это он, по замыслу Достоевского, отлично знает сам и упорно и мучительно рассасывает все эти определения изнутри. Точка зрения извне как бы заранее обессилена и лишена завершающего слова.

Так как в этом произведении доминанта изображения наиболее адекватно совпадает с доминантой изображаемого, то это формальное задание автора находит очень ясное содержательное выражение. «Человек из подполья» более всего думает о том, что о нем думают и могут думать другие, он стремится забежать вперед каждому чужому сознанию, каждой чужой мысли о нем, каждой точке зрения на него. При всех существенных моментах своих признаний он старается предвосхитить возможное определение и оценку его другими, угадать смысл и тон этой оценки и старается тщательно сформулировать эти возможные чужие слова о нем, перебивая свою речь воображаемыми чужими репликами.

« — И это не стыдно, и это не унизительно! — может быть, скажете вы мне, презрительно покачивая головами. — Вы жаждете жизни и сами разрешаете жизненные вопросы логической путаницей. <...> В вас есть и правда, но в вас нет целомудрия; вы из самого мелкого тщеславия несете вашу правду на показ, на позор, на рынок... Вы действительно хотите что-то сказать, но из боязни прячете ваше последнее слово, потому что у вас нет решимости его высказать, а только трусливое нахальство. Вы хвалитесь сознанием, но вы только колеблетесь, потому что хоть ум у вас и работает, но сердце ваше развратом помрачено, а без чистого сердца — полного, правильного сознания не будет. И сколько в

вас назойливости, как вы напрашиваетесь, как вы кривляетесь! Ложь, ложь и ложь!

Разумеется, все эти ваши слова я сам теперь сочинил. Это тоже из подполья. Я там сорок лет сряду к этим вашим словам в щелочку прислушивался. Я их сам выдумал, ведь только это и выдумывалось. Не мудрено, что наизусть заучилось и литературную форму приняло...» (IV, 164-165).

Герой из подполья прислушивается к каждому чужому слову о себе, смотрится как бы во все зеркала чужих сознаний, знает все возможные преломления в них своего образа; он знает и свое объективное определение, нейтральное как к чужому сознанию, так и к собственному самосознанию, учитывает точку зрения «третьего». Но он знает также, что все эти определения, как пристрастные, так и объективные, находятся у него в руках и не завершают его именно потому, что он сам сознает их; он может выйти за их пределы и сделать их неадекватными. Он знает, что последнее слово за ним, и во что бы то ни стало стремится сохранить за собой это последнее слово о себе, слово своего самосознания, чтобы в нем стать уже не тем, что он есть. Его самосознание живет своей незавершенностью, своей незакрытостью и нерешенностью.

И это не только характерологическая черта самосознания «человека из подполья», это и доминанта построения его образа автором. Автор действительно оставляет за своим героем последнее слово. Именно оно или, точнее, тенденция к нему и нужна автору для его замысла. Он строит героя не из чужих для него слов, не из нейтральных определений, он строит не характер, не тип, не темперамент, вообще не объектный образ героя, а именно слово героя о себе самом и о своем мире.

Герой Достоевского не объектный образ, а полновесное слово, чистый голос; мы его не видим, мы его слышим; все же, что мы видим и знаем помимо его слова, не существенно и поглощается словом, как его материал, или остается вне его, как стимулирующий и провоцирующий фактор. Мы убедимся далее, что вся художественная конструкция романа Достоевского направлена на раскрытие и уяснение этого слова героя и несет по отношению к нему провоцирующие и направляющие функции. Эпитет «жестокий талант», данный Достоевскому Н. К. Михайловским, имеет под собою почву, хотя и не столь простую, как она представлялась Михайловскому. Своего рода моральные пытки, которым подвергает своих героев Достоевский, чтобы добиться от них

слова самосознания, доходящего до своих последних пределов, позволяют растворить все вещное и объектное, все твердое и неизменное, все внешнее и нейтральное в изображении человека в сфере его самосознания и самовысказывания.

Чтобы убедиться в художественной глубине и тонкости провоцирующих художественных приемов Достоевского, достаточно сравнить его с недавними увлеченнейшими подражателями «жестокого таланта» — с немецкими экспрессионистами: с Корнфельдом, Верфелем и другими. Дальше провоцирования истерик и всяких истерических исступлений в большинстве случаев они не умеют пойти, так как не умеют создать той сложнейшей и тончайшей социальной атмосферы вокруг героя, которая заставляет его диалогически раскрываться и уясняться, ловить аспекты себя в чужих сознаниях, строить лазейки, оттягивая и этим обнажая свое последнее слово в процессе напряженнейшего взаимодействия с другими сознаниями. Художественно наиболее сдержанные, как Верфель, создают символическую обстановку для этого самораскрытия героя. Такова, например, сцена суда в «Человеке из зеркала» («Spiegelmensch») Верфеля, где герой судит себя сам, а судья ведет протокол и вызывает свидетелей.

Доминанта самосознания в построении героя верно уловлена экспрессионистами, но заставить это самосознание раскрыться спонтанно и художественно убедительно они не умеют. Получается или нарочитый и грубый эксперимент над героем, или символическое действо.

Самоуяснение, самораскрытие героя, слово его о себе самом, не предопределенное его нейтральным образом, как последняя цель построения, действительно иногда делает установку автора «фантастической» и у самого Достоевского. Правдоподобие героя для Достоевского — это правдоподобие внутреннего слова его о себе самом во всей его чистоте, но, чтобы его услышать и показать, чтобы ввести его в кругозор другого человека, требуется нарушение законов этого кругозора, ибо нормальный кругозор вмещает объектный образ другого человека, но не другой кругозор в его целом. Приходится искать для автора какую-то внекругозорную фантастическую точку.

Вот что говорит Достоевский в авторском предисловии к «Кроткой»:

«Теперь о самом рассказе. Я озаглавил его «фантастическим», тогда как считаю его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа, что и нахожу нужным пояснить предварительно.

Дело в том, что это не рассказ и не записки. Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца, несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка. Он в смятении и еще не успел собрать своих мыслей. Он ходит по своим комнатам и старается осмыслить случившееся, «собрать свои мысли в точку». Притом это закоренелый ипохондрик, из тех, что говорят сами с собой. Вот он и говорит сам с собой, рассказывает дело, *уясняет* себе его. Несмотря на кажущуюся последовательность речи, он несколько раз противоречит себе, и в логике и в чувствах. Он и оправдывает себя, и обвиняет ее, и пускается в посторонние разъяснения: тут и грубость мысли и сердца, тут и глубокое чувство. Мало-помалу он действительно *уясняет* себе дело и собирает «мысли в точку». Ряд вызванных им воспоминаний неотразимо приводит его наконец к *правде*; правда неотразимо возвышает его ум и сердце. К концу даже тон рассказа изменяется сравнительно с беспорядочным началом его. Истина открывается несчастному довольно ясно и определительно, по крайней мере для него самого.

Вот тема. Конечно, процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и перемежками, и в форме сбивчивой: то он говорит сам себе, то обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье. Да так всегда и бывает в действительности. Если б мог подслушать его и все записать за ним стенограф, то вышло бы несколько шершавее, необделаннее, чем представлено у меня, но, сколько мне кажется, психологический порядок, может быть, и остался бы тот же самый. Вот это предположение о записавшем все стенографе (после которого я обделал бы записанное) и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим. Но отчасти подобное уже не раз допускалось в искусстве: Виктор Гюго, например, в своем шедевре: «Последний день приговоренного к смертной казни», употребил почти такой же прием, и хоть и не вывел стенографа, но допустил еще большую неправдоподобность, предположив, что приговоренный к казни может (и имеет время) вести записки не только в последний день свой, но даже в последний час и буквально в последнюю минуту. Но не допусти он этой фантазии, не существовало бы и самого произведения, — самого реальнейшего и самого правдивейшего произведения из всех им написанных» (X, 378-379).

Мы привели это предисловие почти полностью ввиду исключительной важности высказанных здесь положений для понимания творчества Достоевского: та «п р а в д а», к которой должен прийти и наконец действительно приходит герой, уясняя себе самому события, для Достоевского, по существу, может быть только

правдой собственного сознания. Она не может быть нейтральной к самосознанию. В устах другого содержательно то же самое слово, то же определение приобрело бы иной смысл, иной тон и уже не было бы правдой. Только в форме исповедального самовысказывания может быть, по Достоевскому, дано последнее слово о человеке, действительно адекватное ему.

Но как ввести это слово в рассказ, не разрушая самости слова, а в то же время не разрушая и ткани рассказа, не снижая рассказа до простой мотивировки введения исповеди? Фантастическая форма «Кроткой» является лишь одним из решений этой проблемы, ограниченным притом пределами повести. Но какие художественные усилия необходимы были Достоевскому для того, чтобы заместить функции фантастического стенографа в целом многоголосом романе!

Дело здесь, конечно, не в прагматических трудностях и не во внешних композиционных приемах. Толстой, например, спокойно вводит предсмертные мысли героя, последнюю вспышку его сознания с его последним словом непосредственно в ткань рассказа прямо от автора (уже в «Севастопольских рассказах»; особенно показательны поздние произведения: «Смерть Ивана Ильича», «Хозяин и работник»). Для Толстого не возникает самой проблемы; ему не приходится оговаривать фантастичность своего приема. Мир Толстого монолитно монологичен; слово героя заключено в твердую оправу авторских слов о нем. В оболочке чужого (авторского) слова дано и последнее слово героя; самосознание героя — только момент его твердого образа и, в сущности, предопределено этим образом даже там, где тематически сознание переживает кризис и радикальнейший внутренний переворот («Хозяин и работник»). Самосознание и духовное перерождение остаются у Толстого в плане чисто содержательном и не приобретают формообразующего значения; этическая незавершенность человека до его смерти не становится структурно-художественной незавершимостью героя. Художественная структура образа Брехунова или Ивана Ильича ничем не отличается от структуры образа старого князя Болконского или Наташи Ростовой. Самосознание и слово героя не становятся доминантой его построения при всей их тематической важности в творчестве Толстого. Второй полноправный голос (рядом с авторским) не появляется в его мире; не возникает поэтому ни проблемы сочетания голосов, ни проблемы особой постановки авторской точки зрения. Монологически наивная точка зрения Толстого и его слово проникают повсюду, во все уголки мира и души, все подчиняя своему единству.

У Достоевского слово автора противостоит полноценному и беспримесно чистому слову героя. Поэтому-то и возникает проблема постановки авторского слова, проблема его формально-художественной позиции по отношению к слову героя. Проблема эта лежит глубже, чем вопрос о поверхностно-композиционном авторском слове и о поверхностно-композиционном же устранении его формою Icherzählung (рассказа от первого лица), введением рассказчика, построением романа сценами и низведением авторского слова до простой ремарки. Все эти композиционные приемы устранения или ослабления композиционного авторского слова сами по себе еще не задевают существа проблемы; их подлинный художественный смысл может быть глубоко различен в зависимости от различных художественных заданий. Форма Icherzählung «Капитанской дочки» бесконечно далека от Icherzählung «Записок из подполья», даже если мы абстрактно отмыслим содержательное наполнение этих форм. Рассказ Гринева строится Пушкиным в твердом монологическом кругозоре, хотя этот кругозор никак не представлен внешне-композиционно, ибо нет прямого авторского слова. Но именно этот кругозор определяет все построение. В результате — т в е р д ы й о б р а з Г р и н е в а, образ, а не слово; слово же Гринева — элемент этого образа, то есть вполне исчерпывается характерологическими и сюжетно-прагматическими функциями. Точка зрения Гринева на мир и на события также является только компонентом его образа: он дан как х а р а к т е р н а я д е й с т в и т е л ь н о с т ь, а вовсе не как непосредственно значащая, полновесная с м ы с л о в а я п о з и ц и я. Непосредственная и прямая значимость принадлежит лишь авторской точке зрения, лежащей в основе построения, все остальное — лишь объект ее. Введение рассказчика также может нисколько не ослаблять единовидящего и единознающего монологизма авторской позиции и нисколько не усиливать смысловой весомости и самостоятельности слов героя. Таков, например, пушкинский рассказчик — Белкин.

Все эти композиционные приемы, таким образом, сами по себе еще не способны разрушить монологизм художественного мира. Но у Достоевского они действительно несут эту функцию, становясь орудием в осуществлении его полифонического художественного замысла. Мы увидим дальше, как и благодаря чему они осуществляют эту функцию. Здесь же нам важен пока самый художественный замысел, а не средства его конкретного осуществления.

*

Самосознание, как художественная доминанта в построении образа героя, предполагает и радикально новую *авторскую позицию* по отношению к изображаемому человеку. Повторяем, дело идет не об открытии каких-то новых черт или новых типов человека, которые могли бы быть открыты, увидены и изображены при обычном монологическом художественном подходе к человеку, то есть без радикального изменения авторской позиции. Нет, дело идет именно об открытии такого *нового целостного аспекта человека* — «личности» (Аскольдов) или «человека в человеке» (Достоевский), — которое возможно только при подходе к человеку с соответственно новой и *целостной* же авторской позиции.

Постараемся несколько подробнее осветить эту целостную позицию, эту принципиально новую *форму* художественного видения человека.

Уже в первом произведении Достоевского изображается как бы маленький бунт самого героя против заочного овнешняющего и завершающего подхода литературы к «маленькому человеку». Как мы уже отмечали, Макар Девушкин прочитал гоголевскую «Шинель» и был ею глубоко оскорблен *лично*. Он узнал себя в Акакии Акакиевиче и был возмущен тем, что *подсмотрели* его бедность, разобрали и описали всю его жизнь, определили его всего раз и навсегда, не оставили ему никаких перспектив.

«Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял, боишься нос подчас показать — куда бы там ни было, потому что пересуда трепещешь, потому что из всего, что ни есть на свете, из всего тебе пасквиль сработают, и вот уж вся гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит, все напечатано, прочитано, осмеяно, пересужено!» (I, 146).

Особенно возмутило Девушкина, что Акакий Акакиевич так и умер таким же, каким был.

Девушкин увидел себя в образе героя «Шинели», так сказать, сплошь исчисленным, измеренным и до конца определенным: вот ты весь здесь, и ничего в тебе больше нет, и сказать о тебе больше нечего. Он почувствовал себя безнадежно предрешенным и законченным, как бы умершим до смерти, и одновременно почувствовал и неправду такого подхода. Этот своеобразный «бунт» героя против своей литературной завершенности дан Достоевским в выдержанных примитивных формах сознания и речи Девушкина.

Серьезный, глубинный смысл этого бунта можно выразить так: нельзя превращать живого человека в безгласный объект заочного завершающего познания. В человеке всегда есть что-то, что только сам он может открыть в свободном акте самосознания и слова, что не поддается овнешняющему заочному определению. В «Бедных людях» Достоевский впервые и попытался показать, еще несовершенно и неясно, нечто внутренне незавершимое в человеке, чего Гоголь и другие авторы «повестей о бедном чиновнике» не могли показать со своих монологических позиций. Таким образом, уже в первом произведении Достоевский начинает нащупывать свою будущую радикально новую позицию по отношению к герою.

В последующих произведениях Достоевского герои уже не ведут литературной полемики с завершающими заочными определениями человека (правда, иногда это делает за них сам автор в очень тонкой пародийно-иронической форме), но все они яростно борются с такими определениями их личности в устах других людей. Все они живо ощущают свою внутреннюю незавершенность, свою способность как бы изнутри перерасти и сделать неправдой любое овнешняющее и завершающее их определение. Пока человек жив, он живет тем, что еще не завершен и еще не сказал своего последнего слова. Мы уже отмечали, как мучительно прислушивается «человек из подполья» ко всем действительным и возможным чужим словам о нем, как старается угадать и предвосхитить все возможные чужие определения своей личности. Герой «Записок из подполья» — первый герой-идеолог в творчестве Достоевского. Одна из его основных идей, которую он выдвигает в своей полемике с социалистами, есть именно идея о том, что человек не является конечной и определенной величиной, на которой можно было бы строить какие-либо твердые расчеты; человек свободен и потому может нарушить любые навязанные ему закономерности.

Герой Достоевского всегда стремится разбить завершающую и как бы умерщвляющую его оправу чужих слов о нем. Иногда эта борьба становится важным трагическим мотивом его жизни (например, у Настасьи Филипповны).

У ведущих героев, протагонистов большого диалога, таких, как Раскольников, Соня, Мышкин, Ставрогин, Иван и Дмитрий Карамазовы, глубокое сознание своей незавершенности и нерешен-

ности реализуется уже на очень сложных путях идеологической мысли, преступления или подвига[1].

Человек никогда не совпадает с самим собой. К нему нельзя применить формулу тождества: *А* есть *А*. По художественной мысли Достоевского, подлинная жизнь личности совершается как бы в точке этого несовпадения человека с самим собою, в точке выхода его за пределы всего, что он есть как вещное бытие, которое можно подсмотреть, определить и предсказать помимо его воли, «заочно». Подлинная жизнь личности доступна только диалогическому проникновению в нее, которому она сама ответно и свободно раскрывает себя.

Правда о человеке в чужих устах, не обращенная к нему диалогически, то есть заочная правда, становится унижающей и умерщвляющей его ложью, если касается его «святая святых», то есть «человека в человеке».

Приведем несколько высказываний героев Достоевского о заочных анализах человеческой души, выражающих ту же мысль.

В «Идиоте» Мышкин и Аглая обсуждают неудавшееся самоубийство Ипполита. Мышкин дает анализ глубинных мотивов его поступка. Аглая ему замечает:

«А с вашей стороны я нахожу, что все это очень дурно, потому что очень грубо так смотреть и судить душу человека, как вы судите Ипполита. У вас нежности нет: одна правда, стало быть — несправедливо» (VI, 484).

Правда оказывается несправедливой, если она касается каких-то глубин чужой личности.

Тот же мотив еще отчетливее, но несколько сложнее звучит в «Братьях Карамазовых» в разговоре Алеши с Лизой о капитане Снегиреве, растоптавшем предложенные ему деньги. Рассказав об этом поступке, Алеша дает анализ душевного состояния Снегирева и как бы предрешает его дальнейшее поведение,

---

[1] Эту внутреннюю незавершимость героев Достоевского как их ведущую особенность сумел верно понять и определить Оскар Уайльд. Вот что говорит об Уайльде Т. Л. Мотылева в своей работе "Достоевский и мировая литература": "Уайльд видел главную заслугу Достоевского-художника в том, что он «никогда не объясняет своих персонажей полностью". Герои Достоевского, по словам Уайльда, "всегда поражают нас тем, что они говорят или делают, и хранят в себе до конца вечную тайну бытия"» (сб. «Творчество Ф. М. Достоевского». М., Изд-во Академии наук СССР, 1959, стр. 32).

предсказывая, что в следующий раз он *обязательно* возьмет деньги. Лиза на это замечает:

«Слушайте, Алексей Федорович, нет ли тут во всем этом рассуждении нашем, то есть вашем... нет, уж лучше нашем... нет ли тут *презрения* к нему, к этому несчастному... в том, что мы так его *душу теперь разбираем*, *свысока* точно, а? В том, что так *наверно* решили теперь, что он деньги примет, а?» (IX, 271-272).

Аналогичный мотив недопустимости *чужого* проникновения в глубины личности звучит в резких словах Ставрогина, которые он произносит в келье Тихона, куда пришел со своею «исповедью»:

« — Слушайте, я не люблю *шпионов* и *психологов*, по крайней мере таких, которые в мою душу лезут»[1].

Нужно отметить, что в данном случае в отношении Тихона Ставрогин совершенно неправ: Тихон подходит к нему как раз глубоко *диалогически* и понимает *незавершенность* его внутренней личности.

*

В самом конце своего творческого пути Достоевский в записной книжке так определяет особенности своего реализма:

«При полном реализме *найти в человеке человека*. <...>

Меня зовут *психологом*: *не правда*, я лишь реалист в *высшем смысле*, то есть изображаю все *глубины души человеческой*»[2].

К этой замечательной формуле нам еще не раз придется возвращаться. Сейчас нам важно подчеркнуть в ней три момента.

Во-первых, Достоевский считает себя реалистом, а не субъективистом-романтиком, замкнутым в мире собственного сознания; свою *новую* задачу — изобразить «все глубины души человеческой» — он решает «при полном реализме», то есть видит эти глубины *вне* себя, в *чужих* душах.

Во-вторых, Достоевский считает, что для решения этой *новой* задачи недостаточен реализм в обычном смысле, то есть, по

---

[1] «Документы по истории литературы и общественности», вып. 1. «Ф. М. Достоевский». М., изд. Центрархива РСФСР, 1922, стр. 13.

[2] «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб., 1883, стр. 373.

нашей терминологии, монологический реализм, а требуется особый подход к «человеку в человеке», то есть реализм «в высшем смысле».

В-третьих, Достоевский категорически отрицает, что он психолог.

На последнем моменте мы должны остановиться несколько подробнее.

К современной ему психологии — и в научной и в художественной литературе и в судебной практике — Достоевский относился отрицательно. Он видел в ней унижающее человека овеществление его души, сбрасывающее со счета ее свободу, незавершимость и ту особую неопределенность — нерешенность, которая является главным предметом изображения у самого Достоевского: ведь он всегда изображает человека на пороге последнего решения, в момент кризиса и незавершенного — и непредопределимого — поворота его души.

Достоевский постоянно и резко критиковал механистическую психологию, притом как ее прагматическую линию, основанную на понятиях естественности и пользы, так в особенности и ее физиологическую линию, сводящую психологию к физиологии. Он осмеивает ее и в романах. Вспомним хотя бы «бугорки на мозгу» в объяснениях Лебезятниковым душевного кризиса Катерины Ивановны («Преступление и наказание») или превращение имени Клода Бернара в бранный символ освобождения человека от ответственности — «бернары» Митеньки Карамазова («Братья Карамазовы»).

Но особенно показательна для понимания художественной позиции Достоевского критика им судебно-следственной психологии, которая в лучшем случае «палка о двух концах», то есть с одинаковой вероятностью допускает принятие взаимно исключающих решений, в худшем же случае — принижающая человека ложь.

В «Преступлении и наказании» замечательный следователь Порфирий Петрович — он-то и назвал психологию «палкой о двух концах» — руководствуется не ею, то есть не судебно-следственной психологией, а особой диалогической интуицией, которая и позволяет ему проникнуть в незавершенную и нерешенную душу Раскольникова. Три встречи Порфирия с Раскольниковым — это вовсе не обычные следовательские допросы; и не потому, что они проходят «не по форме» (что постоянно подчеркивает Порфирий), а потому, что они нарушают самые основы традиционного психологического взаимоотношения

следователя и преступника (что подчеркивает Достоевский). Все три встречи Порфирия с Раскольниковым — подлинные и замечательные полифонические диалоги.

Самую глубокую картину ложной психологии на практике дают сцены предварительного следствия и суда над Дмитрием в «Братьях Карамазовых». И следователь, и судьи, и прокурор, и защитник, и экспертиза одинаково не способны даже приблизиться к незавершенному и нерешенному ядру личности Дмитрия, который, в сущности, всю свою жизнь стоит на пороге великих внутренних решений и кризисов. Вместо этого живого и прорастающего новой жизнью ядра они подставляют какую-то готовую определенность, «естественно» и «нормально» предопределенную во всех своих словах и поступках «психологическими законами». Все, кто судят Дмитрия, лишены подлинного диалогического подхода к нему, диалогического проникновения в незавершенное ядро его личности. Они ищут и видят в нем только фактическую, вещную определенность переживаний и поступков и подводят их под определенные уже понятия и схемы. Подлинный Дмитрий остается вне их суда (он сам себя будет судить).

Вот почему Достоевский и не считал себя психологом ни в каком смысле. Нам важна, конечно, не философско-теоретическая сторона его критики сама по себе: она не может нас удовлетворить и страдает прежде всего непониманием диалектики свободы и необходимости в поступках и сознании человека[1]. Нам важна здесь самая устремленность его художественного внимания и новая форма его художественного ви́дения внутреннего человека.

Здесь уместно подчеркнуть, что главный пафос всего творчества Достоевского, как со стороны его формы, так и со стороны содержания, есть борьба с овеществлением человека,

---

[1] В «Дневнике писателя» за 1877 год по поводу «Анны Карениной» Достоевский говорит:

«Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человечестве глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой и что, наконец, законы духа человеческого столь еще неизвестны, столь неведомы науке, столь неопределены и столь таинственны, что нет и не может быть еще ни лекарей, ни даже судей *окончательных*, а есть Тот, который говорит: "Мне отмщение и аз воздам"» (Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева, т. XI. М.—Л., Госиздат, 1929, стр. 210).

человеческих отношений и всех человеческих ценностей в условиях капитализма. Достоевский, правда, не понимал с полною ясностью глубоких экономических корней овеществления, он, насколько нам известно, нигде не употребил самого термина «овеществление», но именно этот термин лучше всего выражает глубинный смысл его борьбы за человека. Достоевский с огромной проницательностью сумел увидеть проникновение этого овеществляющего обесценивания человека во все поры современной ему жизни и в самые основы человеческого мышления. В своей критике этого овеществляющего мышления он иногда «путал социальные адреса», по выражению В. Ермилова[1], обвинял, например, в нем всех представителей революционно-демократического направления и западного социализма, который он считал порождением капиталистического духа. Но, повторяем, нам важна здесь не отвлеченно-теоретическая и не публицистическая сторона его критики, а освобождающий и развеществляющий человека смысл его художественной формы.

Итак, новая художественная позиция автора по отношению к герою в полифоническом романе Достоевского — это всерьез осуществленная и до конца проведенная диалогическая позиция, которая утверждает самостоятельность, внутреннюю свободу, незавершенность и нерешенность героя. Герой для автора не «он» и не «я», а полноценное «ты», то есть другое чужое полноправное «я» («ты еси»). Герой — субъект глубоко серьезного, настоящего, а не риторически разыгранного или литературно-условного, диалогического обращения. И диалог этот — «большой диалог» романа в его целом — происходит не в прошлом, а сейчас, то есть в настоящем творческого процесса[2]. Это вовсе не стенограмма законченного диалога, из которого автор уже вышел и над которым он теперь находится как на высшей и решающей позиции: ведь это сразу превратило бы подлинный и незавершенный диалог в объектный и завершенный образ диалога, обычный для всякого монологического романа. Этот большой диалог у Достоевского художественно организован как незакрытое целое самой стоящей на пороге жизни.

---

[1] См. В. Ермилов. Ф. М. Достоевский. М., Гослитиздат, 1956.

[2] Ведь смысл «живет» не в том времени, в котором есть «вчера», «сегодня» и «завтра», то есть не в том времени, в котором «жили» герои и протекает биографическая жизнь автора.

Диалогическое отношение к герою осуществляется Достоевским в момент творческого процесса и в момент его завершения, входит в замысел его и, следовательно, остается и в самом готовом романе как необходимый формообразующий момент.

Слово автора о герое организовано в романах Достоевского, как слово о присутствующем, слышащем его (автора) и могущем ему ответить. Такая организация авторского слова в произведениях Достоевского вовсе не условный прием, а безусловная последняя позиция автора. В пятой главе нашей работы мы постараемся показать, что и своеобразие словесного стиля Достоевского определяется ведущим значением именно такого диалогически обращенного слова и ничтожною ролью монологически замкнутого и не ждущего ответа слова.

В замысле Достоевского герой — носитель полноценного слова, а не немой, безгласный предмет авторского слова. Замысел автора о герое — замысел о слове. Поэтому и слово автора о герое — слово о слове. Оно ориентировано на героя как на слово и потому диалогически обращено к нему. Автор говорит всею конструкцией своего романа не *о* герое, а *с* героем. Да иначе и быть не может: только диалогическая, соучастная установка принимает чужое слово всерьез и способна подойти к нему как к смысловой позиции, как к другой точке зрения. Только при внутренней диалогической установке мое слово находится в теснейшей связи с чужим словом, но в то же время не сливается с ним, не поглощает его и не растворяет в себе его значимости, то есть сохраняет полностью его самостоятельность как слова. Сохранить же дистанцию при напряженной смысловой связи — дело далеко не легкое. Но дистанция входит в замысел автора, ибо только она обеспечивает подлинную объективность изображения героя.

Самосознание как доминанта построения образа героя требует создания такой художественной атмосферы, которая позволила бы его слову раскрыться и самоуясниться. Ни один элемент такой атмосферы не может быть нейтрален: все должно задевать героя за живое, провоцировать, вопрошать, даже полемизировать и издеваться, все должно быть обращено к самому герою, повернуто к нему, все должно ощущаться как слово о присутствующем, а не слово об отсутствующем, как слово «второго», а не «третьего» лица. Смысловая точка зрения «третьего», в районе которой строится устойчивый образ героя, разрушила бы эту атмосферу, поэтому она и не входит в творческий мир Достоевского; не потому, следовательно, что она ему недоступна (вследствие,

например, автобиографичности героев или исключительного полемизма автора), но потому, что она не входит в творческий замысел его. Замысел требует сплошной диалогизации всех элементов построения. Отсюда и та кажущаяся нервность, крайняя издерганность и беспокойство атмосферы в романах Достоевского, которая для поверхностного взгляда закрывает тончайшую художественную рассчитанность, взвешенность и необходимость каждого тона, каждого акцента, каждого неожиданного поворота события, каждого скандала, каждой эксцентричности. В свете этого художественного задания только и могут быть поняты истинные функции таких композиционных элементов, как рассказчик и его тон, как композиционно выраженный диалог, как особенности рассказа от автора (там, где он есть) и др.

Такова относительная самостоятельность героев в пределах творческого замысла Достоевского. Здесь мы должны предупредить одно возможное недоразумение. Может показаться, что самостоятельность героя противоречит тому, что он всецело дан лишь как момент художественного произведения и, следовательно, весь с начала и до конца создан автором. Такого противоречия на самом деле нет. Свобода героев утверждается нами в пределах художественного замысла, и в этом смысле она так же создана, как и несвобода объектного героя. Но создать не значит выдумать. Всякое творчество связано как своими собственными законами, так и законами того материала, на котором оно работает. Всякое творчество определяется своим предметом и его структурой и потому не допускает произвола и, в сущности, ничего не выдумывает, а лишь раскрывает то, что дано в самом предмете. Можно прийти к верной мысли, но у этой мысли своя логика, и потому ее нельзя выдумать, то есть сделать с начала и до конца. Также не выдумывается и художественный образ, каков бы он ни был, так как и у него есть своя художественная логика, своя закономерность. Поставив себе определенное задание, приходится подчиниться его закономерности.

Герой Достоевского также не выдуман, как не выдуман герой обычного реалистического романа, как не выдуман романтический герой, как не выдуман герой классицистов. Но у каждого своя закономерность, своя логика, входящая в пределы авторской художественной воли, но не нарушимая для авторского произвола. Выбрав героя и выбрав доминанту его изображения, автор уже связан внутреннею логикой выбранного, которую он и должен раскрыть в своем изображении. Логика самосознания допускает лишь определенные художественные способы своего раскрытия и

изображения. Раскрыть и изобразить его можно лишь вопрошая и провоцируя, но не давая ему предрешающего и завершающего образа. Такой объектный образ не овладевает как раз тем, что задает себе автор как свой предмет.

Свобода героя, таким образом, — момент авторского замысла. Слово героя создано автором, но создано так, что оно до конца может развить свою внутреннюю логику и самостоятельность как чужое слово, как слово самого героя. Вследствие этого оно выпадает не из авторского замысла, а лишь из монологического авторского кругозора. Но разрушение этого кругозора как раз и входит в замысел Достоевского.

*

В своей книге «О языке художественной литературы» В. В. Виноградов приводит очень интересный, почти полифонический, замысел одного неоконченного романа Н. Г. Чернышевского. Он приводит его как пример стремления к максимально объективной конструкции образа автора. Роман Чернышевского имел в рукописи несколько названий, одно из которых «Перл создания». В предисловии к роману Чернышевский так раскрывает сущность своего замысла: «Написать роман без любви — без всякого женского лица — это вещь очень трудная. Но у меня была потребность испытать свои силы над делом, еще более трудным, написать роман чисто объективный, в котором не было бы никакого следа не только моих личных отношений, — даже никакого следа моих личных симпатий. В русской литературе нет ни одного такого романа. "Онегин", "Герой нашего времени" — вещи прямо субъективные; в "Мертвых душах" нет личного портрета автора или портретов его знакомых, но тоже внесены личные симпатии автора, в них-то и сила впечатления, производимого этим романом. Мне кажется, что для меня, человека сильных и твердых убеждений, труднее всего написать так, как писал Шекспир: он изображает людей и жизнь, не высказывая, как он сам думает о вопросах, которые решаются его действующими лицами в таком смысле, как угодно кому из них. Отелло говорит "да", Яго говорит "нет" — Шекспир молчит, ему нет охоты высказывать свою любовь или нелюбовь к "да" или "нет". Понятно, я говорю о манере, а не о силе таланта... Ищите, кому я сочувствую или не

сочувствую... Вы не найдете этого... В самом "Перле создания" каждое поэтическое положение рассматривается со всех четырех сторон, — ищите, какому взгляду я сочувствую или не сочувствую. Ищите, как одно воззрение переходит в другое, совершенно несходное с ним. Вот истинный смысл заглавия "Перл создания" — тут, как в перламутре, все переливы цветов радуги. Но, как в перламутре, все оттенки только скользят, играют по фону снеговой белизны. Поэтому относите к моему роману стихи эпиграфа:

Wie Schnee, so weiss,
Und kalt, wie Eis, —

второй ко мне.

"Белизна, как белизна снега" — в моем романе, "но холодность, как холодность льда" — в его авторе... быть холодным, как лед, — это было трудно для меня, человека, очень горячо любящего то, что я люблю. Я успел в этом. Потому вижу, что у меня есть настолько силы поэтического творчества, насколько нужно мне, чтобы быть романистом... Мои действующие лица — очень различные по выражению, какое приходится иметь их лицам... Думайте о каждом лице, как хотите: каждое говорит за себя: "на моей стороне полное право", — судите об этих сталкивающихся притязаниях. Я не сужу. Эти лица хвалят друг друга, порицают друг друга, — мне нет дела до этого»[1].

Таков замысел Чернышевского (конечно, только в той мере, в какой мы можем судить о нем по предисловию). Мы видим, что Чернышевский нащупал здесь существенно новую структурную форму «объективного романа», как он его называет. Чернышевский сам подчеркивает совершенную новизну этой формы («В русской литературе нет ни одного такого романа») и противопоставляет ее обычному «субъективному» роману (мы бы сказали — монологическому).

В чем же, по Чернышевскому, сущность этой новой романной структуры? Субъективная авторская точка зрения не должна быть в нем представлена: ни авторские симпатии и антипатии, ни его согласие или несогласие с отдельными героями, ни его собственная идеологическая позиция («как он сам думает о вопросах, которые решаются его действующими лицами...»).

---

[1] Цит. по книге В. В. Виноградова «О языке художественной литературы». М., Гослитиздат, 1959, стр. 141-142.

Это не значит, конечно, что Чернышевский задумал роман без авторской позиции. Такой роман вообще невозможен. Совершенно справедливо говорит об этом В. В. Виноградов: «Тяготение к "объективности" воспроизведения и разные приемы "объективного" построения — все это лишь особые, но соотносительные принципы конструкции образа автора»[1]. Дело идет не об отсутствии, а о радикальном изменении авторской позиции, причем сам Чернышевский подчеркивает, что эта новая позиция гораздо труднее обычной и предполагает огромную «силу поэтического творчества».

Эта новая «объективная» авторская позиция (ее осуществление Чернышевский находит только у Шекспира) позволяет точкам зрения героев раскрываться со всей полнотой и независимостью. Каждое лицо свободно (без авторского вмешательства) раскрывает и обосновывает свою правоту: «каждое говорит за себя: "на моей стороне полное право", __ судите об этих сталкивающихся притязаниях. Я не сужу».

Именно в этой свободе самораскрытия чужих точек зрения без завершающих авторских оценок и усматривает Чернышевский главное преимущество новой «объективной» формы романа. Подчеркнем, что Чернышевский не видел в этом никакой измены «своим сильным и твердым убеждениям». Таким образом, мы можем сказать, что Чернышевский почти вплотную подошел к идее полифонии.

Более того, Чернышевский приближается здесь к контрапункту и к «образу идеи». «Ищите, — говорит он, — как одно воззрение переходит в другое, совершенно несходное с ним. Вот истинный смысл заглавия «Перл создания» — тут, как в перламутре, все переливы всех цветов радуги». Это, в сущности, прекрасное образное определение контрапункта в литературе.

Такова интересная концепция новой романной структуры современника Достоевского, так же, как и он, остро ощущавшего исключительную многоголосость своей эпохи. Правда, эту концепцию нельзя назвать полифонической в полном смысле этого слова. Новая авторская позиция охарактеризована в ней преимущественно негативно, как отсутствие обычной авторской субъективности. Нет указаний на диалогическую активность автора, без которой новая авторская позиция неосуществима. Но все же Чер-

---

[1] В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., Гослитиздат, 1959, стр. 140.

нышевский отчетливо ощутил потребность выхода за пределы господствующей монологической формы романа.

Здесь уместно еще раз подчеркнуть положительную активность новой авторской позиции в полифоническом романе. Было бы нелепо думать, что в романах Достоевского авторское сознание никак не выражено. Сознание творца полифонического романа постоянно и повсюду присутствует в этом романе и в высшей степени активно в нем. Но функция этого сознания и формы его активности другие, чем в монологическом романе: авторское сознание не превращает другие чужие сознания (то есть сознания героев) в объекты и не дает им заочных завершающих определений. Оно чувствует рядом с собою и перед собою равноправные чужие сознания, такие же бесконечные и незавершимые, как и оно само. Оно отражает и воссоздает не мир объектов, а именно эти чужие сознания с их мирами, воссоздает в их подлинной незавершимости (ведь именно в ней их сущность).

Но чужие сознания нельзя созерцать, анализировать, определять как объекты, как вещи, — с ними можно только диалогически общаться. Думать о них — значит говорить с ними, иначе они тотчас же поворачиваются к нам своей объектной стороной: они замолкают, закрываются и застывают в завершенные объектные образы. От автора полифонического романа требуется огромная и напряженнейшая диалогическая активность: как только она ослабевает, герои начинают застывать и овеществляться, и в романе появляются монологически оформленные куски жизни. Такие выпадающие из полифонического замысла куски можно найти во всех романах Достоевского, но, конечно, не они определяют характер целого.

От автора полифонического романа требуется не отказ от себя и своего сознания, а необычайное расширение, углубление и перестройка этого сознания (правда, в определенном направлении) для того, чтобы оно могло вместить полноправные чужие сознания. Это дело было очень трудным и небывалым (что, по-видимому, хорошо понимал и Чернышевский, создавая свой замысел «объективного романа»). Но это было необходимо для художественного воссоздания полифонической природы самой жизни.

Всякий настоящий читатель Достоевского, который воспринимает его романы не на монологический лад, а умеет подняться до новой авторской позиции Достоевского, чувствует это особое активное расширение своего сознания, но не только в смысле освоения новых объектов (человеческих типов,

характеров, природных и общественных явлений), а прежде всего в смысле особого, никогда ранее не испытанного диалогического общения с полноправными чужими сознаниями и активного диалогического проникновения в незавершимые глубины человека.

Завершающая активность автора монологического романа проявляется, в частности, и в том, что на всякую точку зрения, которую сам он не разделяет, он бросает объектную тень, в той или иной степени овеществляет ее. В отличие от этого, авторская активность Достоевского проявляется в доведении каждой из спорящих точек зрения до максимальной силы и глубины, до предела убедительности. Он стремится раскрыть и развернуть все заложенные в данной точке зрения смысловые возможности (как мы видели, к этому стремился и Чернышевский в своем «Перле создания»). Достоевский умел это делать с исключительной силой. И эта углубляющая чужую мысль активность возможна только на почве диалогического отношения к чужому сознанию, к чужой точке зрения.

Мы не видим никакой надобности особо говорить о том, что полифонический подход не имеет ничего общего с релятивизмом (как и с догматизмом). Нужно сказать, что и релятивизм и догматизм одинаково исключают всякий спор, всякий подлинный диалог, делая его либо ненужным (релятивизм), либо невозможным (догматизм). Полифония же как художественный метод вообще лежит в другой плоскости.

*

Новая позиция автора полифонического романа может быть пояснена путем конкретного сопоставления ее с отчетливо выраженной монологической позицией на материале какого-нибудь определенного произведения.

Коротко проанализируем с интересующей нас точки зрения рассказ Л. Толстого «Три смерти». Это небольшое по размерам, но трехпланное произведение очень характерно для монологической манеры Л. Толстого.

В рассказе изображены три смерти — смерть богатой барыни, ямщика и дерева. Но Л. Толстой дает здесь смерть как итог жизни, эту жизнь освещающий, как оптимальную точку для понимания и оценки всей жизни в ее целом. Поэтому можно сказать, что в рассказе изображены, в сущности, три полностью завершенные в своем смысле и в своей ценности жизни. И вот все эти три жизни и определяемые ими три плана в рассказе Толстого внут-

7 Зак. 227

ренне замкнуты и не знают друг друга. Между ними существует только чисто внешняя прагматическая связь, необходимая для композиционно-сюжетного единства рассказа: ямщик Серега, везущий больную барыню, берет в ямской избе у умирающего там ямщика его сапоги (они уже не понадобятся умирающему) и затем, после смерти ямщика, срубает в лесу дерево на крест для его могилы. Таким образом три жизни и три смерти оказываются внешне связанными.

Но внутренней связи, связи между сознаниями, здесь нет. Умирающая барыня ничего не знает о жизни и смерти ямщика и дерева, они не входят в ее кругозор и в ее сознание. И в сознание ямщика не вошли ни барыня, ни дерево. Жизни и смерти всех трех персонажей с их мирами находятся рядом в едином объективном мире и даже соприкасаются в нем внешне, но сами они ничего друг о друге не знают и не отражаются друг в друге. Они замкнуты и глухи, не слышат друг друга и не отвечают друг другу. Между ними нет и не может быть никаких диалогических отношений. Они и не спорят и не соглашаются.

Но все три персонажа с их замкнутыми мирами объединены, сопоставлены и взаимно осмыслены в едином объемлющем их кругозоре и сознании автора. Он-то, автор, все о них знает, сопоставляет, противопоставляет и оценивает все три жизни и все три смерти. Все три жизни и смерти освещают друг друга, но только для автора, находящегося вне их и использующего свою вненаходимость для их окончательного осмысления и завершения. Объемлющий кругозор автора обладает по сравнению с кругозорами персонажей огромным и принципиальным избытком. Барыня видит и понимает только свой мирок, свою жизнь и свою смерть, она даже и не подозревает о возможности такой жизни и смерти, как у ямщика и у дерева. Поэтому сама она не может понять и оценить всю ложь своей жизни и смерти: у нее нет для этого диалогизующего фона. И ямщик не может понять и оценить мудрости и правды своей жизни и смерти. Все это раскрывается только в избыточном авторском кругозоре. Дерево, конечно, и по природе своей не способно понять мудрость и красоту своей смерти, — это делает за него автор.

Таким образом, завершающий тотальный смысл жизни и смерти каждого персонажа раскрывается только в авторском кругозоре и только за счет избытка этого кругозора над каждым из персонажей, то есть за счет того, что сам персонаж ни видеть, ни понимать не может. В этом завершающая монологическая функция избыточного авторского кругозора.

Между персонажами и их мирами, как мы видели, нет диалогических отношений. Но и автор не относится к ним диалогически. Диалогическая позиция по отношению к героям чужда Толстому. Свою точку зрения на героя он не доводит, да и принципиально не может довести до сознания героя, и герой не может на нее ответить. Последняя завершающая авторская оценка героя в монологическом произведении по самой природе своей — заочная оценка, которая не предполагает и не учитывает возможный ответ на эту оценку со стороны самого героя. Последнего слова герою не дано. Он не может разбить завершающую его твердую оправу заочной авторской оценки. Авторское отношение не встречает внутреннего диалогического сопротивления со стороны героя.

Сознание и слово автора, Л. Толстого, нигде не обращено к герою, не спрашивает его и не ждет от него ответа. Автор не спорит со своим героем и не соглашается с ним. Он говорит не с ним, а о нем. Последнее слово принадлежит автору, и оно, основанное на том, чего герой не видит и не понимает, что внеположно его сознанию, никогда не может встретиться со словом героя в одной диалогической плоскости.

Тот внешний мир, в котором живут и умирают персонажи рассказа, — это объективный по отношению к сознаниям всех персонажей авторский мир. Все в нем увидено и изображено во всеобъемлющем и всезнающем авторском кругозоре. И мир барыни — ее квартира, обстановка, близкие с их переживаниями, врачи и т. п. — изображен с авторской точки зрения, а не так, как его видит и переживает сама барыня (хотя при этом, читая рассказ, мы отлично понимаем и ее субъективный аспект этого мира). И мир ямщика (изба, печь, кухарка и т. п.) и мир дерева (природа, лес) — все это, как и мир барыни, части одного и того же объективного мира, увиденные и изображенные с одной и той же авторской позиции. Кругозор автора нигде не пересекается и не сталкивается диалогически с кругозорами-аспектами героев, слово автора нигде не ощущает сопротивления возможного слова героя, которое по-иному, по-своему, то есть с точки зрения своей правды, освещало бы тот же предмет. Точка зрения автора не может встретиться с точкой зрения героя в одной плоскости, на одном уровне. Точка зрения героя (там, где она и раскрыта автором) всегда объектна для авторской точки зрения.

Таким образом, несмотря на многопланность рассказа Л. Толстого, ни полифонии, ни контрапункта (в нашем смысле) в нем нет. Здесь только один познающий субъект, все

7*

остальные только объекты его познания. Здесь невозможно диалогическое отношение автора к своим героям и потому нет и «большого диалога», в котором на равных правах участвовали бы герои и автор, а есть только композиционно выраженные внутри авторского кругозора объектные диалоги персонажей.

Монологическая позиция Л. Толстого в разобранном рассказе проявляется очень резко и с большою внешней наглядностью. Потому-то мы и выбрали этот рассказ. В романах Л. Толстого и в его больших повестях дело обстоит, конечно, гораздо сложнее.

Ведущие герои романов и их миры не замкнуты и не глухи друг к другу, а многообразно пересекаются и переплетаются. Герои знают друг о друге, обмениваются своими «правдами», спорят или соглашаются, ведут диалоги друг с другом (в том числе и по последним вопросам мировоззрения). Такие герои, как Андрей Болконский, Пьер Безухов, Левин и Нехлюдов, имеют развитые собственные кругозоры, иногда почти совпадающие с авторским (то есть автор иногда смотрит на мир как бы их глазами), их голоса иногда почти сливаются с авторским голосом. Но ни один из них не оказывается в одной плоскости с авторским словом и авторской правдой, и ни с одним из них автор не вступает в диалогические отношения. Все они со своими кругозорами, со своими правдами, со своими исканиями и спорами вписаны в завершающее их всех монолитно-монологическое целое романа, который никогда не является у Толстого «большим диалогом», как у Достоевского. Все скрепы и завершающие моменты этого монологического целого лежат в зоне авторского избытка, в зоне, принципиально недоступной сознаниям героев.

Переходим к Достоевскому. Как выглядели бы «Три смерти», если бы их написал Достоевский (допустим на миг такое странное предположение), то есть если бы они были построены в полифонической манере?

Достоевский прежде всего заставил бы все три плана отражаться друг в друге, связал бы их диалогическими отношениями. Жизнь и смерть ямщика и дерева он ввел бы в кругозор и сознание барыни, а жизнь барыни в кругозор и сознание ямщика. Он заставил бы своих героев увидеть и узнать все то существенное, что он сам — автор — видит и знает. Он не оставил бы для себя никакого существенного (с точки зрения искомой правды) авторского избытка. Правду барыни и правду ямщика он свел бы лицом к лицу и заставил бы их диалогически соприкоснуться (не обязательно, конечно, в прямых композиционно выраженных диа-

логах) и сам занял бы по отношению к ним равноправную диалогическую позицию. Целое произведения было бы им построено как большой диалог, а автор выступил бы как организатор и участник этого диалога, не оставляющий за собой последнего слова, то есть он отразил бы в своем произведении диалогическую природу самой человеческой жизни и человеческой мысли. И в словах рассказа звучали бы не только чистые авторские интонации, но и интонации барыни и ямщика, то есть слова были бы двуголосыми, в каждом слове звучал бы спор (микродиалог) и слышались бы отголоски большого диалога.

Конечно, Достоевский никогда не изобразил бы трех смертей: в его мире, где доминантой образа человека является самосознание, а основным событием — взаимодействие полноправных сознаний, смерть не может иметь никакого завершающего и освещающего жизнь значения. Смерть в толстовском ее осмыслении в мире Достоевского вовсе отсутствует[1]. Достоевский изобразил бы не смерти своих героев, а кризисы и переломы в их жизнях, то есть изобразил бы их жизни на пороге. И герои его остались бы внутренне незавершенными (ведь самосознание не может завершиться изнутри). Такова была бы полифоническая манера рассказа.

Достоевский никогда не оставляет ничего сколько-нибудь существенного за пределами сознания своих ведущих героев (то есть тех героев, которые равноправно участвуют в больших диалогах его романов); он приводит их в диалогическое соприкосновение со всем существенным, что входит в мир его романов. Каждая чужая «правда», представленная в каком-нибудь романе, непременно вводится в диалогический кругозор всех других ведущих героев данного романа. Иван Карамазов, например, знает и понимает и правду Зосимы, и правду Дмитрия, и правду Алеши, и «правду» сладострастника — своего отца Федора Павловича. Все эти правды понимает и Дмитрий, отлично понимает их и Алеша. В «Бесах» нет ни одной идеи, которая не находила бы диалогического отклика в сознании Ставрогина.

Для себя самого Достоевский никогда не оставляет существенного смыслового избытка, а только тот необходимый минимум прагматического, чисто осведомительного избытка, который необходим для ведения рассказа. Ведь наличие у автора

---

[1] Для мира Достоевского характерны убийства (изображенные в кругозоре убийцы), самоубийства и помешательства. Обычных смертей у него мало, и о них он обычно только осведомляет.

существенного смыслового избытка превратило бы большой диалог романа в завершенный объектный диалог или в диалог риторически разыгранный.

Приведем отрывки из первого большого внутреннего монолога Раскольникова (в начале романа «Преступление и наказание»); дело идет о решении Дунечки выйти за Лужина:

«<...> Ясно, что тут не кто иной, как Родион Романович Раскольников в ходу и на первом плане стоит. Ну как же-с, счастье его может устроить, в университете содержать, компаньоном сделать в конторе, всю судьбу его обеспечить; пожалуй, богачом впоследствии будет, почетным, уважаемым, а может быть, даже славным человеком окончит жизнь! А мать? Да ведь тут Родя, бесценный Родя, первенец! Ну как для такого первенца хотя бы и такою дочерью не пожертвовать! О милые и несправедливые сердца! Да чего: тут мы и от Сонечкина жребия пожалуй что не откажемся! Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит! Жертву-то, жертву-то обе вы измерили ли вполне? Так ли? Под силу ли? В пользу ли? Разумно ли? Знаете ли вы, Дунечка, что Сонечкин жребий ничем не сквернее жребия с господином Лужиным? "Любви тут не может быть", — пишет мамаша. А что, если, кроме любви-то, и уважения не может быть, а, напротив, уже есть отвращение, презрение, омерзение, что же тогда? А и выходит тогда, что опять, стало быть, "*чистоту наблюдать*" придется. Не так, что ли? Понимаете ли, понимаете ли, понимаете ли вы, что значит сия чистота? Понимаете ли вы, что лужинская чистота все равно что и Сонечкина чистота, а может быть, даже и хуже, гаже, подлее, потому что у вас, Дунечка, все-таки на излишек комфорта расчет, а там просто-запросто о голодной смерти дело идет! "Дорого, дорого стоит, Дунечка, сия чистота!" Ну, если потом не под силу станет, раскаетесь? Скорби-то сколько, грусти, проклятий, слез-то, скрываемых ото всех, сколько, потому что не Марфа же вы Петровна? А с матерью что тогда будет? Ведь она уж и теперь неспокойна, мучается; а тогда, когда все ясно увидит? А со мной?.. Да что же вы в самом деле обо мне-то подумали? Не хочу я вашей жертвы, Дунечка, не хочу, мамаша! Не бывать тому, пока я жив, не бывать, не бывать! Не принимаю!" <...>

"Или отказаться от жизни совсем! — вскричал он вдруг в исступлении, — послушно принять судьбу, как она есть, раз навсегда, и задушить в себе все, отказавшись от всякого права действовать, жить и любить!"

"Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти? — вдруг припомнился ему вчерашний вопрос Мармеладова, — ибо надо, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти..."» (V, 49, 50, 51).

Внутренний монолог этот, как мы сказали, имел место в самом начале, на второй день действия романа, перед принятием окончательного решения об убийстве старухи. Раскольников только что получил подробное письмо матери с историей Дуни и Свидригайлова и с сообщением о сватовстве Лужина. А накануне Раскольников встретился с Мармеладовым и узнал от него всю историю Сони. И вот все эти будущие ведущие герои романа уже отразились в сознании Раскольникова, вошли в его сплошь диалогизованный внутренний монолог, вошли со своими «правдами», со своими позициями в жизни, и он вступил с ними в напряженный и принципиальный внутренний диалог, диалог последних вопросов и последних жизненных решений. Он уже с самого начала все знает, все учитывает и предвосхищает. Он уже вступил в диалогические соприкосновения со всей окружающей его жизнью.

Приведенный нами в отрывках диалогизованный внутренний монолог Раскольникова является великолепным образцом микродиалога: все слова в нем двуголосые, в каждом из них происходит спор голосов. В самом деле, в начале отрывка Раскольников воссоздает слова Дуни с ее оценивающими и убеждающими интонациями и на ее интонации наслаивает свои — иронические, возмущенные, предостерегающие интонации, то есть в этих словах звучат одновременно два голоса — Раскольникова и Дуни. В последующих словах («Да ведь тут Родя, бесценный Родя, первенец!» и т. д.) звучит уже голос матери с ее интонациями любви и нежности и одновременно голос Раскольникова с интонациями горькой иронии, возмущения (жертвенностью) и грустной ответной любви. Мы слышим дальше в словах Раскольникова и голос Сони и голос Мармеладова. Диалог проник внутрь каждого слова, вызывая в нем борьбу и перебои голосов. Это микродиалог.

Таким образом, уже в самом начале романа зазвучали все ведущие голоса большого диалога. Эти голоса не замкнуты и не глухи друг к другу. Они все время слышат друг друга, перекликаются и взаимно отражаются друг в друге (в микродиалогах особенно). И вне этого диалога «противоборствующих правд» не осуществляется ни один существенный поступок, ни одна существенная мысль ведущих героев.

И в дальнейшем течении романа все, что входит в его содержание — люди, идеи, вещи, — не остается внеположным сознанию Раскольникова, а противопоставлено ему и диалогически в нем отражено. Все возможные оценки и точки зрения на его личность, на его характер, на его идею, на его поступки доведены до его сознания и обращены к нему в диалогах с Порфирием, с Соней, со Свидригайловым, Дуней и другими. Все чужие аспекты мира пересекаются с его аспектом. Все, что он видит и наблюдает — и петербургские трущобы и Петербург монументальный, все его случайные встречи и мелкие происшествия, — все это вовлекается в диалог, отвечает на его вопросы, ставит перед ним новые, провоцирует его, спорит с ним или подтверждает его мысли. Автор не оставляет за собой никакого существенного смыслового избытка и на равных правах с Раскольниковым входит в большой диалог романа в его целом.

Такова новая позиция автора по отношению к герою в полифоническом романе Достоевского.

Глава третья

ИДЕЯ У ДОСТОЕВСКОГО

Переходим к следующему моменту нашего тезиса — к постановке идеи в художественном мире Достоевского. Полифоническое задание несовместимо с одноидейностью обычного типа. В постановке идеи своеобразие Достоевского должно проявиться особенно отчетливо и ярко. В нашем анализе мы отвлечемся от содержательной стороны вводимых Достоевским идей, — нам важна здесь их художественная функция в произведении.

Герой Достоевского не только слово о себе самом и о своем ближайшем окружении, но и слово о мире: он не только сознающий, — он идеолог.

Идеологом является уже и «человек из подполья», но полноту значения идеологическое творчество героев получает в романах; идея здесь действительно становится почти героиней произведения. Однако доминанта изображения героя и здесь остается прежней: самосознание.

Поэтому слово о мире сливается с исповедальным словом о себе самом. Правда о мире, по Достоевскому, неотделима от правды личности. Категории самосознания, которые определяли жизнь уже у Девушкина и особенно у Голядкина, — приятие и неприятие, бунт или смирение — становятся теперь основными категориями мышления о мире. Поэтому высшие принципы мировоззрения — те же, что и принципы конкретнейших личных переживаний. Этим достигается столь характерное для Достоевского художественное слияние личной жизни с мировоззрением, интимнейшего переживания с идеей. Личная жизнь становится своеобразно бескорыстной и принципиальной, а высшее идеологическое мышление — интимно личностным и страстным.

Это слияние слова героя о себе самом с его идеологическим словом о мире чрезвычайно повышает прямую смысловую значимость самовысказывания, усиливает его внутреннюю сопротивляемость всякому внешнему завершению. Идея помогает самосоз-

нанию утвердить свою суверенность в художественном мире Достоевского и восторжествовать над всяким твердым и устойчивым нейтральным образом.

Но, с другой стороны, и сама идея может сохранить свою значимость, свою полномысленность лишь на почве самосознания как доминанты художественного изображения героя. В монологическом художественном мире идея, вложенная в уста героя, изображенного как твердый и завершенный образ действительности, неизбежно утрачивает свою прямую значимость, становясь таким же моментом действительности, предопределенной чертою ее, как и всякое иное проявление героя. Это идея социально-типичная или индивидуально-характерная или, наконец, простой интеллектуальный жест героя, интеллектуальная мимика его душевного лица. Идея перестает быть идеей и становится простой художественной характеристикой. Как таковая, она и сочетается с образом героя.

Если же идея в монологическом мире сохраняет свою значимость как идея, то она неизбежно отделяется от твердого образа героя и художественно уже не сочетается с ним: она только вложена в его уста, но с таким же успехом могла бы быть вложена и в уста какого-нибудь другого героя. Автору важно, чтобы данная верная идея вообще была бы высказана в контексте данного произведения, кто и когда ее выскажет — определяется композиционными соображениями удобства и уместности или чисто отрицательными критериями: так, чтобы она не нарушила правдоподобия образа говорящего. Сама по себе такая идея — н и ч ь я. Герой лишь простой носитель этой самоцельной идеи; как верная, значащая идея она тяготеет к некоторому безличному системно-монологическому контексту, другими словами — к системно-монологическому мировоззрению самого автора.

Монологический художественный мир не знает чужой мысли, чужой идеи как предмета изображения. Все идеологическое распадается в таком мире на две категории. Одни мысли — верные, значащие мысли — довлеют авторскому сознанию, стремятся сложиться в чисто смысловое единство мировоззрения; такие мысли не изображаются, они утверждаются; эта утвержденность их находит свое объективное выражение в особом акценте их, в особом положении их в целом произведения, в самой словесно-стилистической форме их высказывания и в целом ряде других разнообразнейших способов выдвинуть мысль, как значащую, утвержденную мысль. Мы ее всегда услышим в контексте произведения: утвержденная мысль звучит всегда иначе, чем мысль неутвержденная. Другие мысли и идеи — неверные или безраз-

личные с точки зрения автора, не укладывающиеся в его мировоззрении, — не утверждаются, а или полемически отрицаются, или утрачивают свою прямую значимость и становятся простыми элементами характеристики, умственными жестами героя или более постоянными умственными качествами его.

В монологическом мире — tertium non datur: мысль либо утверждается, либо отрицается, иначе она просто перестает быть полнозначною мыслью. Неутвержденная мысль, чтобы войти в художественную структуру, должна вообще лишиться своей значимости, стать психическим фактом. Что же касается полемически отрицаемых мыслей, то они тоже не изображаются, ибо опровержение, какую бы форму оно ни принимало, исключает подлинное изображение идеи. Отрицаемая чужая мысль не размыкает монологического контекста, наоборот, он еще резче и упорнее замыкается в своих границах. Отрицаемая чужая мысль не способна создать рядом с одним сознанием полноправное чужое сознание, если это отрицание остается чисто теоретическим отрицанием мысли, как таковой.

Художественное изображение идеи возможно лишь там, где она ставится по ту сторону утверждения или отрицания, но в то же время и не низводится до простого психического переживания, лишенного прямой значимости. В монологическим мире такая постановка идеи невозможна: она противоречит самым основным принципам этого мира. Эти же основные принципы выходят далеко за пределы одного художественного творчества; они являются принципами всей идеологической культуры нового времени. Что же это за принципы?

Наиболее яркое и теоретически отчетливое выражение принципы идеологического монологизма получили в идеалистической философии. Монистический принцип, то есть утверждение единства б ы т и я, в идеализме превращается в принцип единства с о з н а н и я.

Нам важна здесь, конечно, не философская сторона вопроса, а некоторая общеидеологическая особенность, которая проявилась и в этом идеалистическом превращении монизма бытия в монологизм сознания. Но и эта общеидеологическая особенность также важна нам лишь с точки зрения ее дальнейшего художественного применения.

Единство сознания, подменяющее единство бытия, неизбежно превращается в единство о д н о г о сознания; при этом совершенно безразлично, какую метафизическую форму оно принимает: «сознания вообще» («Bewusstsein überhaupt»), «абсолютного я»,

«абсолютного духа», «нормативного сознания» и пр. Рядом с этим единым и неизбежно о д н и м сознанием оказывается множество эмпирических человеческих сознаний. Эта множественность сознаний с точки зрения «сознания вообще» случайна и, так сказать, излишня. Все, что существенно, что истинно в них, входит в единый контекст «сознания вообще» и лишено индивидуальности. То же, что индивидуально, что отличает одно сознание от другого и от других сознаний, познавательно несущественно и относится к области психической организации и ограниченности человеческой особи. С точки зрения истины нет индивидуальных сознаний. Единственный принцип познавательной индивидуализации, какой знает идеализм, — о ш и б к а. Всякое истинное суждение не закрепляется за личностью, а довлеет некоторому единому системно-монологическому контексту. Только ошибка индивидуализирует. Все истинное вмещается в пределы одного сознания, и если не вмещается фактически, то лишь по соображениям случайным и посторонним самой истине. В идеале одно сознание и одни уста совершенно достаточны для всей полноты познания; во множестве сознаний нет нужды и для него нет основы.

Должно отметить, что из самого понятия единой истины вовсе еще не вытекает необходимости одного и единого сознания. Вполне можно допустить и помыслить, что единая истина требует множественности сознаний, что она принципиально невместима в пределы одного сознания, что она, так сказать, по природе с о б ы т и й н а и рождается в точке соприкосновения разных сознаний. Все зависит от того, как помыслить себе истину и ее отношение к сознанию. Монологическая форма восприятия познания и истины — лишь одна из возможных форм. Эта форма возникает лишь там, где сознание ставится над бытием и единство бытия превращается в единство сознания.

На почве философского монологизма невозможно существенное взаимодействие сознаний, а поэтому невозможен существенный диалог. В сущности, идеализм знает лишь один вид познавательного взаимодействия между сознаниями: научение знающим и обладающим истиной не знающего и ошибающегося, то есть взаимоотношение учителя и ученика, и, следовательно, только педагогический диалог[1].

---

[1] Идеализм Платона не чисто монологистичен. Чистым монологистом он становится лишь в неокантианской интерпретации. Платоновский диалог также не педагогического типа, хотя монологизм и силен в нем. О диалогах Платона мы подробнее будем говорить в даль-

Монологическое восприятие сознания господствует и в других сферах идеологического творчества. Повсюду все значимое и ценное сосредоточивается вокруг одного центра — носителя. Всякое идеологическое творчество мыслится и воспринимается как возможное выражение одного сознания, одного духа. Даже там, где дело идет о коллективе, о многообразии творящих сил, единство все же иллюстрируется образом одного сознания: духа нации, духа народа, духа истории и т. п. Все значимое можно собрать в одном сознании и подчинить единому акценту; то же, что не поддается такому сведению, случайно и несущественно. Укреплению монологического принципа и его проникновению во все сферы идеологической жизни в новое время содействовал европейский рационализм с его культом единого и единственного разума и особенно эпоха Просвещения, когда формировались основные жанровые формы европейской художественной прозы. Весь европейский утопизм также зиждется на этом монологическом принципе. Таков утопический социализм с его верой во всесилие убеждения. Представителем всякого смыслового единства повсюду становится одно сознание и одна точка зрения.

Эта вера в самодостаточность одного сознания во всех сферах идеологической жизни не есть теория, созданная тем или другим мыслителем, нет, — это глубокая структурная особенность идеологического творчества нового времени, определяющая все его внешние и внутренние формы. Нас здесь могут интересовать лишь проявления этой особенности в литературном творчестве.

Обычно постановка идеи в литературе, как мы видели, всецело монологистична. Идея или утверждается, или отрицается. Все утверждаемые идеи сливаются в единство авторского видящего и изображающего сознания; неутвержденные — распределяются между героями, но уже не как значащие идеи, а как социально-типические или индивидуально-характерные проявления мысли. Знающим, понимающим, видящим в первой степени является один автор. Только он идеолог. На авторских идеях лежит печать его индивидуальности. Таким образом, в нем прямая и полновесная идеологическая значимость и индивидуальность сочетаются, не ослабляя друг друга. Но только в нем. В героях индивидуальность убивает значимость их идей, или же, если значимость этих идей сохраняется, то они отрешаются от индивидуальности героя и сочетаются

нейшем в связи с жанровыми традициями Достоевского (см. четвертую главу).

с авторской индивидуальностью. Отсюда — *идейная одноакцентность произведения*; появление второго акцента неизбежно воспримется как дурное противоречие внутри авторского мировоззрения.

Утвержденная и полноценная авторская идея может нести в произведении монологического типа троякие функции: во-первых, она является *принципом самого видения и изображения мира*, принципом *выбора* и объединения материала, принципом *идеологической однотонности* всех элементов произведения; во-вторых, идея может быть дана как более или менее отчетливый или сознательный *вывод* из изображенного; в-третьих, наконец, авторская идея может получить непосредственное выражение в *идеологической позиции главного героя*.

Идея, как принцип изображения, сливается с формой. Она определяет все формальные акценты, все те идеологические оценки, которые образуют формальное единство художественного стиля и единый тон произведения.

Глубинные пласты этой формообразующей идеологии, определяющие основные жанровые особенности произведений, носят традиционный характер, складываются и развиваются на протяжении веков. К этим глубинным пластам формы относится и разобранный нами художественный монологизм.

Идеология, как вывод, как смысловой итог изображения, при монологическом принципе неизбежно превращает изображенный мир в *безгласный объект этого вывода*. Самые формы идеологического вывода могут быть весьма различны. В зависимости от них меняется и постановка изображаемого: оно может быть или простой иллюстрацией к идее, простым примером, или материалом идеологического обобщения (экспериментальный роман), или, наконец, может находиться в более сложном отношении к окончательному итогу. Там, где изображение всецело установлено на идеологический вывод, перед нами идейный философский роман (например, «Кандид» Вольтера) или же — в худшем случае — просто грубо тенденциозный роман. Но если и нет этой прямолинейной установки, то все же элемент идеологического вывода наличен во всяком изображении, как бы ни были скромны или скрыты формальные функции этого вывода. Акценты идеологического вывода не должны находиться в противоречии с формообразующими акцентами самого изображения. Если такое противоречие есть, то оно ощущается как недостаток, ибо в пределах монологического мира противоречивые акценты сталкива-

ются в одном голосе. Единство точки зрения должно спаять воедино как формальнейшие элементы стиля, так и абстрактнейшие философские выводы.

В одной плоскости с формообразующей идеологией и с конечным идеологическим выводом может лежать и смысловая позиция героя. Точка зрения героя из объектной сферы может быть продвинута в сферу принципа. В этом случае идеологические принципы, лежащие в основе построения, уже не только изображают героя, определяя авторскую точку зрения на него, но и выражаются самим героем, определяя его собственную точку зрения на мир. Такой герой формально резко отличается от героев обычного типа. Нет надобности выходить за пределы данного произведения, чтобы искать иных документов, подтверждающих совпадение авторской идеологии с идеологией героя. Более того, такое содержательное совпадение, установленное не на произведении, само по себе не имеет доказательной силы. Единство авторских идеологических принципов изображения и идеологической позиции героя должно быть раскрыто в самом произведении, как одноакцентность авторского изображения и речей и переживаний героя, а не как содержательное совпадение мыслей героя с идеологическими воззрениями автора, высказанными в другом месте. И самое слово такого героя и его переживание даны иначе: они не опредмечены, они характеризуют объект, на который направлены, а не только самого говорящего. Слово такого героя лежит в одной плоскости с авторским словом.

Отсутствие дистанции между позицией автора и позицией героя проявляется и в целом ряде других формальных особенностей. Герой, например, не закрыт и внутренне не завершен, как и сам автор, поэтому он и не укладывается весь целиком в прокрустово ложе сюжета, который воспринимается как один из возможных сюжетов и, следовательно, в конце концов как случайный для данного героя. Такой незакрытый герой характерен для романтизма, для Байрона, для Шатобриана, таков отчасти Печорин у Лермонтова и т. д.

Наконец, идеи автора могут быть спорадически рассеяны по всему произведению. Они могут появляться в авторской речи как отдельные изречения, сентенции или целые рассуждения, они могут влагаться в уста тому или другому герою иногда большими и компактными массами, не сливаясь, однако, с его индивидуальностью (например, Потугин у Тургенева).

Вся эта масса идеологии, организованная и неорганизованная, от формообразующих принципов до случайных и устранимых сен-

тенций автора, должна быть подчинена одному акценту, выражать одну и единую точку зрения. Все остальное — объект этой точки зрения, подакцентный материал. Только идея, попавшая в колею авторской точки зрения, может сохранить свое значение, не разрушая одноакцентного единства произведения. Все эти авторские идеи, какую бы функцию они ни несли, не изображаются: они или изображают и внутренне руководят изображением, или освещают изображенное, или, наконец, сопровождают изображение, как отделимый смысловой орнамент. Они выражаются непосредственно, без дистанции. И в пределах образуемого ими монологического мира чужая идея не может быть изображена. Она или ассимилируется, или полемически отрицается, или перестает быть идеей.

*

Достоевский умел именно изображать чужую идею, сохраняя всю ее полнозначность как идеи, но в то же время сохраняя и дистанцию, не утверждая и не сливая ее с собственной выраженной идеологией.

Идея в его творчестве становится предметом художественного изображения, а сам Достоевский стал великим художником идеи.

Характерно, что образ художника идеи предносился Достоевскому еще в 1846-1847 годах, то есть в самом начале его творческого пути. Мы имеем в виду образ Ордынова, героя «Хозяйки». Это одинокий молодой ученый. У него своя система творчества, свой необычный подход к научной идее:

«Он сам создавал себе систему; она выживалась в нем годами, и в душе его уже мало-помалу восставал еще темный, неясный, но как-то дивно-отрадный образ идеи, воплощенной в новую, просветленную форму, и эта форма просилась из души его, терзая эту душу; он еще робко чувствовал оригинальность, истину и самобытность ее: творчество уже сказывалось силам его; оно формировалось и крепло» (I, 425).

И дальше, уже в конце повести:

«Может быть, в нем осуществилась бы целая, оригинальная, самобытная идея. Может быть, ему суждено было быть художником в науке» (I, 498).

Достоевскому и суждено было стать таким художником идеи, но не в науке, а в литературе.

Какими же условиями определяется у Достоевского возможность художественного изображения идеи?

Прежде всего напомним, что образ идеи неотделим от образа человека — носителя этой идеи. Не идея сама по себе является «героиней произведений Достоевского», как это утверждал Б. М. Энгельгардт, а человек идеи. Необходимо еще раз подчеркнуть, что герой Достоевского — человек идеи; это не характер, не темперамент, не социальный или психологический тип: с такими овнешненными и завершенными образами людей образ полноценной идеи, конечно, не может сочетаться. Нелепой была бы самая попытка сочетать, например, идею Раскольникова, которую мы понимаем и чувствуем (по Достоевскому, идею можно и должно не только понимать, но и «чувствовать»), с его завершенным характером или с его социальной типичностью как разночинца 60-х годов: идея Раскольникова тотчас же утратила бы свою прямую значимость как полноценная идея и вышла бы из того спора, в котором идея эта живет в непрерывном диалогическом взаимодействии с другими полноценными идеями — идеями Сони, Порфирия, Свидригайлова и других. Носителем полноценной идеи может быть только «человек в человеке» с его свободной незавершенностью и нерешенностью, о котором мы говорили в предшествующей главе. Именно к этому незавершенному внутреннему ядру личности Раскольникова диалогически обращаются и Соня, и Порфирий, и другие. К этому незавершенному ядру личности Раскольникова диалогически обращен и сам автор всем построением своего романа о нем.

Следовательно, человеком идеи, образ которого сочетался бы с образом полноценной идеи, может быть только незавершимый и неисчерпаемый «человек в человеке». Таково первое условие изображения идеи у Достоевского.

Но это условие имеет как бы и обратную силу. Мы можем сказать, что у Достоевского человек преодолевает свою «вещность» и становится «человеком в человеке», только войдя в чистую и незавершимую сферу идеи, то есть только став бескорыстным человеком идеи. Такими и являются все ведущие, то есть участвующие в большом диалоге, герои Достоевского.

В этом отношении ко всем этим героям приложимо то определение личности Ивана Карамазова, которое дал Зосима. Он дал его, конечно, на своем церковном языке, то есть в сфере той христианской идеи, в которой он, Зосима, живет. Приведем соответствующий отрывок из очень характерного для Достоевского

проникновенного диалога между старцем Зосимой и Иваном Карамазовым.

« — Неужели вы действительно такого убеждения о последствиях иссякновения у людей веры в бессмертие души их? — спросил вдруг старец Ивана Федоровича.

— Да, я это утверждал. Нет добродетели, если нет бессмертия.

— Блаженны вы, коли так веруете, или уже очень несчастны!

— Почему несчастен? — улыбнулся Иван Федорович.

— Потому что, по всей вероятности, не веруете сами ни в бессмертие вашей души, ни даже в то, что написали о церкви и о церковном вопросе.

— Может быть, вы правы!.. Но все же я и не совсем шутил... — вдруг странно признался, впрочем быстро покраснев, Иван Федорович.

— Не совсем шутили, это истинно. Идея эта еще не решена в вашем сердце и мучает его. Но и мученик любит иногда забавляться своим отчаянием, как бы тоже от отчаяния. Пока с отчаяния и вы забавляетесь — и журнальными статьями и светскими спорами, сами не веруя своей диалектике и с болью сердца усмехаясь ей про себя... В вас этот вопрос не решен, и в этом ваше великое горе, ибо настоятельно требует разрешения...

— А может ли быть он во мне решен? Решен в сторону положительную? — продолжал странно спрашивать Иван Федорович, все с какою-то необъяснимою улыбкой смотря на старца.

— Если не может решиться в положительную, то никогда не решится и в отрицательную, сами знаете это свойство вашего сердца; и в этом вся мука его. Но благодарите творца, что дал вам сердце высшее, способное такою мукой мучиться, "горняя мудрствовати и горних искати, наше бо жительство на небесех есть". Дай вам бог, чтобы решение сердца вашего постигло вас еще на земле, и да благословит бог пути ваши!» (IX, 91-92).

Аналогичное определение, но на более мирском языке дает Ивану и Алеша в своей беседе с Ракитиным.

« — Эх, Миша, душа его (Ивана. — *М. Б.*) бурная. Ум его в плену. В нем мысль великая и неразрешенная. Он из тех, которым не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить» (IX, 105).

Всем ведущим героям Достоевского дано «горняя мудрствовати и горних искати», в каждом из них «мысль великая и неразре-

шенная», всем им прежде всего «надобно мысль разрешить». И в этом-то разрешении мысли (идеи) вся их подлинная жизнь и собственная незавершенность. Если отмыслить от них идею, в которой они живут, то их образ будет полностью разрушен. Другими словами, образ героя неразрывно связан с образом идеи и неотделим от него. Мы видим героя в идее и через идею, а идею видим в нем и через него.

Все ведущие герои Достоевского, как люди идеи, абсолютно бескорыстны, поскольку идея действительно овладела глубинным ядром их личности. Это бескорыстие не черта их объектного характера и не внешнее определение их поступков, — бескорыстие выражает их действительную жизнь в сфере идеи (им «не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить»); идейность и бескорыстие как бы синонимы. В этом смысле абсолютно бескорыстен и Раскольников, убивший и ограбивший старуху процентщицу, и проститутка Соня, и соучастник убийства отца Иван; абсолютно бескорыстна и идея «подростка» — стать Ротшильдом. Повторяем еще раз: дело идет не об обычной квалификации характера и поступков человека, а о показателе действительной причастности к идее его глубинной личности.

Второе условие создания образа идеи у Достоевского — глубокое понимание им диалогической природы человеческой мысли, диалогической природы идеи. Достоевский сумел открыть, увидеть и показать истинную сферу жизни идеи. Идея живет не в изолированном индивидуальном сознании человека, — оставаясь только в нем, она вырождается и умирает. Идея начинает жить, то есть формироваться, развиваться, находить и обновлять свое словесное выражение, порождать новые идеи, только вступая в существенные диалогические отношения с другими чужими идеями. Человеческая мысль становится подлинною мыслью, то есть идеей, только в условиях живого контакта с другою чужою мыслью, воплощенной в чужом голосе, то есть в чужом выраженном в слове сознании. В точке этого контакта голосов-сознаний и рождается и живет идея.

Идея — как ее видел художник Достоевский — это не субъективное индивидуально-психологическое образование с «постоянным местопребыванием» в голове человека; нет, идея интериндивидуальна и интерсубъективна, сфера ее бытия не индивидуальное сознание, а диалогическое общение между сознаниями. Идея — это живое событие, разыгрывающееся в точке диалогической встречи двух или нескольких сознаний. Идея в этом отношении подобна слову, с которым она диалектически

единα. Как и слово, идея хочет быть услышанной, понятой и «отвеченной» другими голосами с других позиций. Как и слово, идея по природе диалогична, монолог же является лишь условной композиционной формой ее выражения, сложившейся на почве того идеологического монологизма нового времени, который мы охарактеризовали выше.

Именно как такое живое событие, разыгрывающееся между сознаниями-голосами, видел и художественно изображал идею Достоевский. Это художественное открытие диалогической природы идеи, сознания и всякой освещенной сознанием (и, следовательно, хотя бы краешком причастной идее) человеческой жизни и сделало его великим художником идеи.

Достоевский никогда не излагает в монологической форме готовых идей, но он не показывает и их психологического становления в одном индивидуальном сознании. И в том и другом случае идеи перестали бы быть живыми образами.

Напомним, например, первый внутренний монолог Раскольникова, отрывки из которого мы приводили в предшествующей главе. Здесь нет никакого психологического становления идеи в одном замкнутом сознании. Напротив, сознание одинокого Раскольникова становится ареной борьбы чужих голосов; события ближайших дней (письмо матери, встреча с Мармеладовым), отразившись в его сознании, приняли в нем форму напряженнейшего диалога с отсутствующими собеседниками (с сестрой, с матерью, с Соней и другими), и в этом диалоге он и старается свою «мысль решить».

Раскольников еще до начала действия романа опубликовал в газете статью с изложением теоретических основ своей идеи. Достоевский нигде не излагает этой статьи в монологической форме. Мы впервые знакомимся с ее содержанием и, следовательно, с основной идеей Раскольникова в напряженном и страшном для Раскольникова диалоге его с Порфирием (в диалоге участвуют также Разумихин и Заметов). Сначала статью излагает Порфирий, и притом излагает в нарочито утрированной и провоцирующей форме. Это внутренне диалогизованное изложение все время перебивается вопросами, обращенными к Раскольникову, и репликами этого последнего. Затем свою статью излагает сам Раскольников, все время перебиваемый провоцирующими вопросами и замечаниями Порфирия. И самое изложение Раскольникова проникнуто внутренней полемикой с точкой зрения Порфирия и ему подобных. Подает свои реплики и Разумихин. В результате идея Раскольникова появляется перед нами в интериндивидуальной

зоне напряженной борьбы нескольких индивидуальных сознаний, причем теоретическая сторона идеи неразрывно сочетается с последними жизненными позициями участников диалога.

Идея Раскольникова раскрывает в этом диалоге разные свои грани, оттенки, возможности, вступает в разные взаимоотношения с другими жизненными позициями. Утрачивая свою монологическую абстрактно-теоретическую завершенность, довлеющую о д н о м у сознанию, идея приобретает противоречивую сложность и живую многогранность идеи-силы, рождающейся, живущей и действующей в большом диалоге эпохи и перекликающейся с родственными идеями других эпох. Перед нами встает о б р а з и д е и.

Та же идея Раскольникова снова появляется перед нами в его не менее напряженных диалогах с Соней; здесь она звучит уже в иной тональности, вступает в диалогический контакт с другою очень сильной и целостной жизненной позицией Сони и потому раскрывает новые свои грани и возможности. Затем мы слышим эту идею в диалогизованном изложении Свидригайлова в его диалоге с Дуней. Но здесь, в голосе Свидригайлова, который является одним из пародийных двойников Раскольникова, она звучит совсем по-иному и поворачивается к нам другою своею стороною. Наконец, на протяжении всего романа идея Раскольникова вступает в соприкосновение с различными явлениями жизни, испытывается, проверяется, подтверждается или опровергается ими. Об этом мы уже говорили в предшествующей главе.

Напомним еще идею Ивана Карамазова о том, что «все позволено», если нет бессмертия души. Какою напряженною диалогическою жизнью живет эта идея на протяжении всего романа «Братья Карамазовы», по каким разнородным голосам она проводится, в какие неожиданные диалогические контакты вступает!

На обе эти идеи (Раскольникова и Ивана Карамазова) падают рефлексы других идей, подобно тому как в живописи определенный тон благодаря рефлексам окружающих тонов утрачивает свою абстрактную чистоту, но зато начинает жить подлинно живописною жизнью. Если изъять эти идеи из диалогической сферы их жизни и придать им монологически законченную теоретическую форму, какие получились бы худосочные и легко опровержимые идеологические построения!

*

Как художник, Достоевский не создавал своих идей так, как создают их философы или ученые, — он создавал живые образы идей, найденных, услышанных, иногда угаданных им в самой действительности, то есть идей, уже живущих или входящих в жизнь как идеи-силы. Достоевский обладал гениальным даром слышать диалог своей эпохи или, точнее, слышать свою эпоху как великий диалог, улавливать в ней не только отдельные голоса, но прежде всего именно диалогические отношения между голосами, их диалогическое взаимодействие. Он слышал и господствующие, признанные, громкие голоса эпохи, то есть господствующие, ведущие идеи (официальные и неофициальные), и голоса еще слабые, идеи еще полностью не выявившиеся, и идеи подспудные, никем еще, кроме него, не услышанные, и идеи еще только начинающие вызревать, эмбрионы будущих мировоззрений. «Вся действительность, — писал сам Достоевский, — не исчерпывается насущным, ибо огромною своею частию заключается в нем в виде еще подспудного, невысказанного будущего Слова»[1].

В диалоге своего времени Достоевский слышал и резонансы голосов-идей прошлого — и ближайшего (30-40-х годов) и более далекого. Он, как мы сейчас сказали, старался услышать и голоса-идеи будущего, пытаясь их угадать, так сказать, по месту, подготовленному для них в диалоге настоящего, подобно тому как можно угадать будущую, еще не произнесенную реплику в уже развернувшемся диалоге. Таким образом, в плоскости современности сходились и спорили прошлое, настоящее и будущее.

Повторяем: Достоевский никогда не создавал своих образов идей из ничего, никогда не «выдумывал их», как не выдумывает художник и изображенных им людей, — он умел их услышать или угадать в наличной действительности. Поэтому для образов идей в романах Достоевского, как и для образов его героев, можно найти и указать определенные прототипы. Так, например,

---

[1] «Записные тетради Ф. М. Достоевского». М.—Л., «Academia», 1935, стр. 179. Очень хорошо говорит об этом же, опираясь на слова самого Достоевского, Л. П. Гроссман: «Художник "слышит, предчувствует, видит даже", что "возникают и идут новые элементы, жаждущие нового слова", — писал гораздо позже Достоевский; их-то и нужно уловить и выразить» (Л. П. Гроссман. Достоевский-художник. Сб. «Творчество Ф. М. Достоевского». М., Изд-во Академии наук СССР, 1959, стр. 366).

прототипами идей Раскольникова были идеи Макса Штирнера, изложенные им в трактате «Единственный и его собственность», и идеи Наполеона III, развитые им в книге «История Юлия Цезаря» (1865)[1]; одним из прототипов идей Петра Верховенского был «Катехизис революционера»[2]; прототипами идей Версилова («Подросток») были идеи Чаадаева и Герцена[3]. Прототипы образов идей Достоевского далеко не все еще раскрыты и указаны. Подчеркиваем, что дело идет не об «источниках» Достоевского (здесь этот термин был бы неуместен), а именно о прототипах образов идей.

Достоевский вовсе не копировал и не излагал эти прототипы, а свободно-творчески перерабатывал их в живые художественные образы идей, совершенно так же, как поступает художник и со своими человеческими прототипами. Он прежде всего разрушал замкнутую монологическую форму идей-прототипов и включал их в большой диалог своих романов, где они и начинали жить новой событийной художественной жизнью.

Как художник Достоевский в образе той или иной идеи раскрывал не только ее исторически-действительные черты, наличные в прототипе (например, в «Истории Юлия Цезаря» Наполеона III), но и ее возможности, а эти возможности для художественного образа как раз важнее всего. Как художник Достоевский часто угадывал, как при определенных изменившихся условиях будет развиваться и действовать данная идея, в каких неожиданных направлениях может пойти ее дальнейшее развитие и трансформация. Для этого Достоевский ставил идею на грань диалогически скрестившихся сознаний. Он сводил такие идеи и мировоззрения, которые в самой действительности были совершенно разобщены и были глухи друг к другу, и заставлял их спорить. Эти далекие друг от друга идеи он как бы продолжал пунктиром до точки их диалогического пересечения. Он предугадывал таким образом будущие диалогические встречи ныне еще разоб-

---

[1] Книга эта, вышедшая во время работы Достоевского над «Преступлением и наказанием», вызвала в России большой резонанс. См. об этом работу Ф. И. Евнина «Роман "Преступление и наказание"». Сб. «Творчество Ф. М. Достоевского». М., Изд-во Академии наук СССР, 1959, стр. 153-157.

[2] См. об этом в работе Ф. И. Евнина «Роман "Бесы"». Тот же сборник, стр. 228-229.

[3] См. об этом в книге А. С. Долинина «В творческой лаборатории Достоевского». М., «Советский писатель», 1947.

щенных идей. Он предвидел новые сочетания идей, появление новых голосов-идей и изменения в расстановке всех голосов-идей в мировом диалоге. Вот почему этот русский и мировой диалог, звучащий в произведениях Достоевского, с уже живущими и с только еще рождающимися голосами-идеями, незавершенными и чреватыми новыми возможностями, до сих пор еще вовлекает в свою высокую и трагическую игру умы и голоса читателей Достоевского.

Таким образом, идеи-прототипы, использованные в романах Достоевского, не утрачивая своей смысловой полнозначности, меняют форму своего бытия: они становятся сплошь диалогизованными и монологически не завершенными образами идей, то есть они вступают в новую для них сферу бытия *художественного*.

Достоевский был не только художником, писавшим романы и повести, но и публицистом-мыслителем, публиковавшим соответствующие статьи во «Времени», в «Эпохе», в «Гражданине», в «Дневнике писателя». В этих статьях он высказывал определенные философские, религиозно-философские, социально-политические и иные *идеи*; высказывал он их здесь (то есть в статьях) как *свои утвержденные* идеи в *системно-монологической* или риторико-монологической (*собственно публицистической*[1]) форме. Эти же идеи он высказывал иногда и в своих письмах к различным адресатам. Здесь — в статьях и письмах — это, конечно, не образы идей, а прямые монологически утвержденные идеи.

Но с этими же «идеями Достоевского» мы встречаемся и в его романах. Как же мы должны рассматривать их здесь, то есть в художественном контексте его творчества?

Совершенно так же, как и идеи Наполеона III в «Преступлении и наказании», с которыми Достоевский-мыслитель был совершенно несогласен, или идеи Чаадаева и Герцена в «Подростке», с которыми Достоевский-мыслитель был отчасти согласен, то есть мы должны рассматривать идеи самого Достоевского-мыслителя как *идеи-прототипы* некоторых образов идей в его романах (образов идей Сони, Мышкина, Алеши Карамазова, Зосимы).

В самом деле, идеи Достоевского-мыслителя, войдя в его полифонический роман, меняют самую форму своего бытия, превращаются в художественные образы идей: они сочетаются в неразрывное единство с образами людей (Сони, Мышкина, Зосимы), освобождаются от своей монологической замкнутости и завершенности, сплошь диалогизуются и вступают в большой диалог

романа на совершенно равных правах с другими образами идей (идей Раскольникова, Ивана Карамазова и других). Совершенно недопустимо приписывать им завершающую функцию авторских идей монологического романа. Они здесь вовсе не несут этой функции, являясь равноправными участниками большого диалога. Если некоторое пристрастие Достоевского-публициста к отдельным идеям и образам и сказывается иногда в его романах, то оно проявляется лишь в поверхностных моментах (например, условно-монологический эпилог «Преступления и наказания») и не способно нарушить могучую художественную логику полифонического романа. Достоевский-художник всегда одерживает победу над Достоевским-публицистом.

Итак, идеи самого Достоевского, высказанные им в монологической форме вне художественного контекста его творчества (в статьях, письмах, устных беседах), являются только прототипами некоторых образов идей в его романах. Поэтому совершенно недопустимо подменять критикой этих монологических идей-прототипов подлинный анализ полифонической художественной мысли Достоевского. Важно раскрыть функцию идей в полифоническом мире Достоевского, а не только их монологическую субстанцию.

*

Для правильного понимания изображения идеи у Достоевского необходимо учитывать еще одну особенность его формообразующей идеологии. Мы имеем в виду прежде всего ту идеологию Достоевского, которая была принципом его видения и изображения мира, именно формообразующую идеологию, ибо от нее в конце концов зависят и функции в произведении отвлеченных идей и мыслей.

В формообразующей идеологии Достоевского не было как раз тех двух основных элементов, на которых зиждется всякая идеология: отдельной мысли и предметно-единой системы мыслей. Для обычного идеологического подхода существуют отдельные мысли, утверждения, положения, которые сами по себе могут быть верны или неверны, в зависимости от своего отношения к предмету и независимо от того, кто является их носителем, чьи они. Эти «ничьи» предметно-верные мысли объединяются в системное единство предметного же порядка. В системном единстве мысль соприкасается с мыслью и вступает с нею в связь на

предметной почве. Мысль довлеет системе, как последнему целому, система слагается из отдельных мыслей, как из элементов.

Ни отдельной мысли, ни системного единства в этом смысле идеология Достоевского не знает. Последней неделимой единицей была для него не отдельная предметно-ограниченная мысль, положение, утверждение, а цельная точка зрения, цельная позиция личности. Предметное значение для него неразрывно сливается с позицией личности. В каждой мысли личность как бы дана вся целиком. Поэтому сочетание мыслей — сочетание целостных позиций, сочетание личностей.

Достоевский, говоря парадоксально, мыслил не мыслями, а точками зрения, сознаниями, голосами. Каждую мысль он стремился воспринять и сформулировать так, чтобы в ней выразился и зазвучал весь человек, тем самым в свернутом виде все его мировоззрение от альфы до омеги. Только такую мысль, сжимающую в себе цельную духовную установку, Достоевский делал элементом своего художественного мировоззрения; она была для него неделимою единицей; из таких единиц слагалась уже не предметно объединенная система, а конкретное событие организованных человеческих установок и голосов. Две мысли у Достоевского — уже два человека, ибо ничьих мыслей нет, а каждая мысль представляет всего человека.

Это стремление Достоевского воспринимать каждую мысль как целостную личную позицию, мыслить голосами отчетливо проявляется даже в композиционном построении его публицистических статей. Его манера развивать мысль повсюду одинакова: он развивает ее диалогически, но не в сухом логическом диалоге, а путем сопоставления цельных глубоко индивидуализированных голосов. Даже в своих полемических статьях он, в сущности, не убеждает, а организует голоса, сопрягает смысловые установки, в большинстве случаев в форме некоторого воображаемого диалога.

Вот типичное для него построение публицистической статьи.

В статье «Среда» Достоевский сначала высказывает ряд соображений в форме вопросов и предположений о психологических состояниях и установках присяжных заседателей, как и всегда перебивая и иллюстрируя свои мысли голосами и полуголосами людей; например:

«Кажется, одно общее ощущение всех присяжных заседателей в целом мире, а наших в особенности (кроме прочих, разумеется, ощущений), должно быть ощущение власти, или, лучше сказать, самовластия. Ощущение иногда пакостное, т. е. в случае, если преобладает над прочими. <...> Мне в мечтаниях мерещились

заседания, где почти сплошь будут заседать, например, крестьяне, вчерашние крепостные. Прокурор, адвокаты будут к ним обращаться, заискивая и заглядывая, а наши мужички будут сидеть и про себя помалчивать: "Вон оно как теперь, захочу, значит, оправдаю, не захочу — в самое Сибирь". <...>

"Просто жаль губить чужую судьбу; человеки тоже. Русский народ жалостлив", — разрешают иные, как случалось иногда слышать».

Дальше Достоевский прямо переходит к оркестровке своей темы с помощью воображаемого диалога.

« — Даже хоть и предположить, — слышится мне голос, — что крепкие-то ваши основы (т. е. христианские) все те же и что вправду надо быть прежде всего гражданином, ну и там держать знамя и пр., как вы наговорили, — хоть и предположить пока без спору, подумайте, откуда у нас взяться гражданам-то? Ведь сообразить только, что было вчера! Ведь гражданские-то права (да еще какие!) на него вдруг как с горы скатились. Ведь они придавили его, ведь они пока для него только бремя, бремя!

— Конечно, есть правда в вашем замечании, — отвечаю я голосу, несколько повеся нос, — но ведь опять-таки русский народ...

— Русский народ? Позвольте, — слышится мне другой голос, — вот говорят, что дары-то с горы скатились и его придавили. Но ведь он не только, может быть, ощущает, что столько власти он получил, как дар, но и чувствует сверх того, что и получил-то их даром, т. е. что не стоит он этих даров пока. <...>» (Следует развитие этой точки зрения.)

«"Это отчасти славянофильский голос", — рассуждаю я про себя. Мысль действительно утешительная, а догадка о смирении народном пред властью, полученною даром и дарованною пока "недостойному", уж, конечно, почище догадки о желании "подразнить прокурора"» (Развитие ответа.)

« — Ну, вы, однако же, — слышится мне чей-то язвительный голос, — вы, кажется, народу новейшую философию среды навязываете, это как же она к нему залетела? Ведь эти двенадцать присяжных иной раз сплошь из мужиков сидят, и каждый из них за смертный грех почитает в пост оскоромиться. Вы бы уже прямо обвинили их в социальных тенденциях.

«Конечно, конечно, где же им до "среды", т. е. сплошь-то всем, — задумываюсь я, — но ведь идеи, однако же, носятся в воздухе, в идее есть нечто проницающее...»

— Вот на! — хохочет язвительный голос.

— А что, если наш народ особенно наклонен к учению о среде, даже по существу своему, по своим, положим, хоть славянским наклонностям? Что, если именно он-то и есть наилучший материал в Европе для иных пропагаторов?

Язвительный голос хохочет еще громче, но как-то выделанно»[1].

Дальнейшее развитие темы строится на полуголосах и на материале конкретных жизненно-бытовых сцен и положений, в конце концов имеющих последнею целью охарактеризовать какую-нибудь человеческую установку: преступника, адвоката, присяжного и т. п.

Так построены многие публицистические статьи Достоевского. Всюду его мысль пробирается через лабиринт голосов, полуголосов, чужих слов, чужих жестов. Он нигде не доказывает своих положений на материале других отвлеченных положений, не сочетает мыслей по предметному принципу, но сопоставляет установки и среди них строит свою установку.

Конечно, в публицистических статьях эта формообразующая особенность идеологии Достоевского не может проявиться достаточно глубоко. Здесь это просто форма изложения. Монологизм мышления здесь, конечно, не преодолевается. Публицистика создает наименее благоприятные условия для этого. Но тем не менее и здесь Достоевский не умеет и не хочет отрешать мысль от человека, от его живых уст, чтобы связать ее с другою мыслью в чисто предметном безличном плане. В то время как обычная идеологическая установка видит в мысли ее предметный смысл, ее предметные «вершки», Достоевский прежде всего видит ее «корешки» в человеке; для него мысль двустороння; и эти две стороны, по Достоевскому, даже в абстракции неотделимы друг от друга. Весь его материал развертывается перед ним как ряд человеческих установок. Путь его лежит не от мысли к мысли, а от установки к установке. Мыслить для него — значит вопрошать и слушать, испытывать установки, одни сочетать, другие разоблачать. Нужно подчеркнуть, что в мире Достоевского и с о г л а с и е сохраняет свой д и а л о г и ч е с к и й характер, то есть никогда не приводит к с л и я н и ю голосов и правд в единую б е з л и ч н у ю правду, как это происходит в монологическом мире.

---

[1] Ф. М. Д о с т о е в с к и й. Полное собрание художественных произведений, под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева, т. XI. М.—Л., Госиздат, 1929, стр. 11-15.

Характерно, что в произведениях Достоевского совершенно нет таких отдельных мыслей, положений и формулировок типа сентенций, изречений, афоризмов и т. п., которые, будучи выделены из контекста и отрешены от голоса, сохраняли бы в безличной форме свое смысловое значение. Но сколько таких отдельных верных мыслей можно выделить (и обычно выделяют) из романов Л. Толстого, Тургенева, Бальзака и других: они рассеяны здесь и в речах персонажей и в авторской речи; отрешенные от голоса, они сохраняют всю полноту своей безличной афористической значимости.

В литературе классицизма и Просвещения выработался особый тип афористического мышления, то есть мышления отдельными закругленными и самодостаточными мыслями, по самому замыслу своему независимыми от контекста. Другой тип афористического мышления выработали романтики.

Достоевскому эти типы мышления были особенно чужды и враждебны. Его формообразующее мировоззрение не знает безличной правды, и в его произведениях нет выделимых безличных истин. В них есть только цельные и неделимые голоса-идеи, голоса — точки зрения, но и их нельзя выделить, не искажая их природы, из диалогической ткани произведения.

Правда, у Достоевского есть персонажи, представители эпигонской светской линии афористического мышления, точнее, афористической болтовни, сыплющие пошлыми остротами и афоризмами, вроде, например, старого князя Сокольского («Подросток»). Сюда, но лишь отчасти, лишь периферийной стороной своей личности, относится и Версилов. Эти светские афоризмы, конечно, объектны. Но есть у Достоевского герой особого типа, это Степан Трофимович Верховенский. Он эпигон более высоких линий афористического мышления —просветительской и романтической. Он сыплет отдельными «истинами» именно потому, что у него нет «владычествующей идеи», определяющей ядро его личности, нет своей правды, а есть только отдельные безличные истины, которые тем самым перестают быть до конца истинными. В свои предсмертные часы он сам определяет свое отношение к правде:

« — Друг мой, я всю жизнь мою лгал. Даже когда говорил правду. Я никогда не говорил для истины, а только для себя, я это и прежде знал, но теперь только вижу...» (VII, 678).

Все афоризмы Степана Трофимовича не имеют полноты значения вне контекста, они в той или иной степени объектны, и на них лежит ироническая печать автора (то есть они двуголосы).

В композиционно выраженных диалогах героев Достоевского также нет отдельных мыслей и положений. Они никогда не спорят по отдельным пунктам, а всегда цельными точками зрения, вкладывая себя и свою идею целиком даже в самую краткую реплику. Они почти никогда не расчленяют и не анализируют свою целостную идейную позицию.

И в большом диалоге романа в его целом отдельные голоса и их миры противопоставляются тоже как неделимые целые, а не расчлененно, не по пунктам и отдельным положениям.

В одном из своих писем к Победоносцеву по поводу «Братьев Карамазовых» Достоевский очень хорошо характеризует свой метод целостных диалогических противопоставлений:

«Ибо ответом на всю эту *отрицательную сторону* я и предположил быть вот этой 6-й книге, *Русский инок*, которая появится 31 августа. А потому и трепещу за нее в том смысле: будет ли она *достаточным* ответом. Тем более, что ответ-то ведь не прямой, не на положения прежде выраженные (в Великом инквизиторе и прежде) по пунктам, а лишь косвенный. Тут представляется нечто прямо [и обратно] противоположное выше выраженному мировоззрению, — но представляется опять-таки не по пунктам, а так сказать в художественной картине» («Письма», т. IV, стр. 109).

*

Разобранные нами особенности формообразующей идеологии Достоевского определяют все стороны его полифонического творчества.

В результате такого идеологического подхода перед Достоевским развертывается не мир объектов, освещенный и упорядоченный его монологическою мыслью, но мир взаимно освещающихся сознаний, мир сопряженных смысловых человеческих установок. Среди них он ищет высшую авторитетнейшую установку, и ее он воспринимает не как свою истинную мысль, а как другого истинного человека и его слово. В образе идеального человека или в образе Христа представляется ему разрешение идеологических исканий. Этот образ или этот высший голос должен увенчать мир голосов, организовать и подчинить его. Именно образ человека и его чужой для автора голос являлся последним идеологическим критерием для Достоевского: не верность своим убеждениям и не

верность самих убеждений, отвлеченно взятых, а именно верность авторитетному образу человека[1].

В ответ Кавелину Достоевский в своей записной книжке набрасывает:

«Недостаточно определять нравственность верностью своим убеждениям. Надо еще беспрерывно возбуждать в себе вопрос: верны ли мои убеждения? Проверка же их одна — Христос, но тут уж не философия, а вера, а вера — это красный цвет».

«Сожигающего еретиков я не могу признать нравственным человеком, ибо не признаю ваш тезис, что нравственность есть согласие с внутренними убеждениями. Это лишь *честность* (русский язык богат), но не нравственность. Нравственный образец и идеал есть у меня, дан, Христос. Спрашиваю: сжег ли бы он еретиков — нет. Ну так значит сжигание еретиков есть поступок безнравственный».

« <...> Христос ошибался — доказано! Это жгучее чувство говорит: лучше я останусь с ошибкой, со Христом, чем с вами».

«Живая жизнь от вас улетела, остались одни формулы и категории, а вы этому как будто и рады. Больше дескать спокойствия (лень)».

«Вы говорите, что нравственно лишь поступать по убеждению. Но откудова же вы это вывели? Я вам прямо не поверю и скажу напротив, что безнравственно поступать по своим убеждениям. И вы, конечно, уж ничем меня не опровергнете»[2].

В этих мыслях нам важно не христианское исповедание Достоевского само по себе, но те живые ф о р м ы его художественно-идеологического мышления, которые здесь достигают своего осознания и отчетливого выражения. Формулы и категории чужды его мышлению. Он предпочитает остаться с ошибкой, но со Христом, то есть без истины в теоретическом смысле этого слова, без истины-формулы, истины-положения. Чрезвычайно характерно в о п р о ш а н и е идеального образа (как поступил бы Хрис-

[1] Здесь мы имеем в виду, конечно, не завершенный и закрытый образ действительности (тип, характер, темперамент), но открытый образ-слово. Такой идеальный авторитетный образ, который не созерцают, а за которым следуют, только предносился Достоевскому как последний предел его художественных замыслов, но в его творчестве этот образ так и не нашел своего осуществления.

[2] «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб., 1883, стр. 371-372, 374.

тос?), то есть внутренне диалогическая установка по отношению к нему, не слияние с ним, а следование за ним.

Недоверие к убеждениям и к их обычной монологической функции, искание истины не как вывода своего сознания, вообще не в монологическом контексте собственного сознания, а в идеальном, авторитетном образе другого человека, установка на чужой голос, чужое слово характерны для формообразующей идеологии Достоевского. Авторская идея, мысль не должна нести в произведении всеосвещающую изображенный мир функцию, но должна входить в него как образ человека, как установка среди других установок, как слово среди других слов. Эта идеальная установка (истинное слово) и ее возможность должна быть перед глазами, но не должна окрашивать произведения как личный идеологический тон автора.

В плане «Жития великого грешника» есть следующее очень показательное место:

«1. ПЕРВЫЕ СТРАНИЦЫ. 1) Тон, 2) втиснуть мысли художественно и сжато.

Первая NB *Тон* (рассказ *житие* — т. е. хоть и от автора, но сжато, не скупясь на изъяснения, но и представляя сценами. Тут надо гармонию). С у х о с т ь р а с с к а з а и н о г д а д о Ж и л ь - Б л а з а. На эффектных и сценических местах — *как бы* вовсе этим нечего дорожить.

Но и в л а д ы ч е с т в у ю щ а я и д е я жития чтоб видна была — т. е. хотя и н е о б ъ я с н я т ь с л о в а м и в с ю в л а д ы ч е с т в у ю щ у ю и д е ю и всегда оставлять ее в загадке, но чтоб читатель всегда видел, что идея эта благочестива, что житие — вещь до того важная, что стоило начинать даже с ребяческих лет. — Тоже — п о д б о р о м т о г о, о б ч е м п о й д е т *рассказ*, всех фактов, как бы беспрерывно выставляется *(что-то)* и б е с п р е р ы в н о п о с т а н о в л я е т с я н а в и д и н а п ь е д е с т а л б у д у щ и й ч е л о в е к»[1].

«Владычествующая идея» намечалась в замысле каждого романа Достоевского. В своих письмах он часто подчеркивает исключительную важность для него основной идеи. Об «Идиоте» он говорит в письме к Страхову: «В романе много написано наскоро, много растянуто и не удалось, но кой-что и удалось. Я не за ро-

---

[1] «Документы по истории литературы и общественности», вып. 1. «Ф. М. Достоевский». М., изд. Центрархива РСФСР, 1922, стр. 71-72.

ман, а я за идею мою стою»[1]. О «Бесах» он пишет Майкову: «*Идея* соблазнила меня и полюбил я ее ужасно, но слажу ли, не изгавняю ли весь роман, — вот беда!»[2]. Но функция владычествующей идеи и в замыслах особая. Она не выносится за пределы большого диалога и не завершает его. Она должна руководить лишь в выборе и в расположении материала («подбором того, об чем пойдет рассказ»), а этот материал — чужие голоса, чужие точки зрения, и среди них «беспрерывно постановляется на пьедестал будущий человек»[3].

Мы уже говорили, что идея является обычным монологическим принципом ви́дения и понимания мира лишь для героев. Между ними и распределено все то в произведении, что может служить непосредственным выражением и опорою для идеи. Автор оказывается перед героем, перед его чистым голосом. У Достоевского нет объективного изображения среды, быта, природы, вещей, то есть всего того, что могло бы стать опорою для автора. Многообразнейший мир вещей и вещных отношений, входящий в роман Достоевского, дан в освещении героев, в их духе и в их тоне. Автор, как носитель собственной идеи, не соприкасается непосредственно ни с единою вещью, он соприкасается только с людьми. Вполне понятно, что ни идеологический лейтмотив, ни идеологический вывод, превращающие свой материал в объект, невозможны в этом мире субъектов.

Одному из своих корреспондентов Достоевский в 1878 году пишет: «Прибавьте тут, сверх всего этого (говорилось о неподчинении человека общему природному закону. — *М. Б.*), *мое я*, которое все сознало. Если оно это все сознало, т. е. всю землю и ее аксиому (закон самосохранения. — *М. Б.*), то, стало быть, это *мое я* выше всего этого, по крайней мере не укладывается в одно это, а становится как бы в сторону, над всем этим, судит и созна-

---

[1] Ф. М. Достоевский. Письма, т. II. М.—Л., Госиздат, 1930, стр. 170.

[2] Там же, стр. 333.

[3] В письме к Майкову Достоевский говорит: « <...> хочу выставить во 2-й повести главной фигурой Тихона Задонского; конечно, под другим именем, но тоже архиерей будет проживать в монастыре на спокое. <...> Авось выведу величавую, *положительную*, святую фигуру. Это уж не Костанжогло-с и не немец (забыл фамилию) в «Обломове», и не Лопуховы, не Рахметовы. Правда, я ничего не создам, я только выставлю действительного Тихона, которого я принял в свое сердце давно с восторгом» («Письма», т. II. М.—Л., Госиздат, 1930, стр. 264).

ет его. Но в таком случае это *я* не только не подчиняется земной аксиоме, земному закону, но и выходит из них, выше их имеет закон»[1].

Из этой, в основном идеалистической, оценки сознания Достоевский в своем художественном творчестве не сделал, однако, монологического применения. Сознающее и судящее «я» и мир как его объект даны здесь не в единственном, а во множественном числе. Достоевский преодолел солипсизм. Идеалистическое сознание он оставил не за собою, а за своими героями, и не за одним, а за всеми. Вместо отношения сознающего и судящего «я» к миру в центре его творчества стала проблема взаимоотношений этих сознающих и судящих «я» между собою.

---

[1] Ф. М. Достоевский. Письма, т. IV. М., Гослитиздат, 1959, стр. 5.

Глава четвертая

ЖАНРОВЫЕ И СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДОСТОЕВСКОГО

Те особенности поэтики Достоевского, которые мы старались раскрыть в предшествующих главах, предполагают, конечно, и совершенно новую трактовку в его творчестве жанровых и сюжетно-композиционных моментов. Ни герой, ни идея, ни самый полифонический принцип построения целого не укладываются в жанровые и сюжетно-композиционные формы биографического, социально-психологического, бытового и семейного романа, то есть в те формы, которые господствовали в современной Достоевскому литературе и разрабатывались такими его современниками, как Тургенев, Гончаров, Л. Толстой. По сравнению с ними творчество Достоевского явственно принадлежит к совершенно иному, чуждому им, жанровому типу.

Сюжет биографического романа не адекватен герою Достоевского, ибо такой сюжет всецело опирается на социальную и характерологическую определенность и полную жизненную воплощенность героя. Между характером героя и сюжетом его жизни должно быть глубокое органическое единство. На нем зиждется биографический роман. Герой и окружающий его объективный мир должны быть сделаны из одного куска. Герой же Достоевского в этом смысле не воплощен и не может воплотиться, у него не может быть нормального биографического сюжета. И сами герои тщетно мечтают и жаждут воплотиться, приобщиться нормальному жизненному сюжету. Жажда воплощения «мечтателя», рожденного от идеи «человека из подполья» и «героя случайного семейства» — одна из важных тем Достоевского.

Полифонический роман Достоевского строится на иной сюжетно-композиционной основе и связан с другими жанровыми традициями в развитии европейской художественной прозы.

9*

В литературе о Достоевском очень часто связывают особенности его творчества с традициями европейского авантюрного романа. И в этом есть известная доля истины.

Между авантюрным героем и героем Достоевского имеется одно очень существенное для построения романа формальное сходство. И про авантюрного героя нельзя сказать, кто он. У него нет твердых социально-типических и индивидуально-характерологических качеств, из которых слагался бы устойчивый образ его характера, типа или темперамента. Такой определенный образ отяжелил бы авантюрный сюжет, ограничил бы авантюрные возможности. С авантюрным героем все может случиться, и он всем может стать. Он тоже не субстанция, а чистая функция приключений и похождений. Авантюрный герой так же не завершен и не предопределен своим образом, как и герой Достоевского.

Правда, это очень внешнее и очень грубое сходство. Но оно достаточно, чтобы сделать героев Достоевского возможными носителями авантюрного сюжета. Круг тех связей, какие могут завязать герои, и тех событий, участниками которых они могут стать, не предопределен и не ограничен ни их характером, ни тем социальным миром, в котором они действительно были бы воплощены. Поэтому Достоевский спокойно мог пользоваться самыми крайними и последовательными приемами не только благородного авантюрного романа, но и романа бульварного. Его герой ничего не исключает из своей жизни, кроме одного — социального благообразия вполне воплощенного героя семейного и биографического романа.

Поэтому менее всего Достоевский мог в чем-нибудь следовать и в чем-либо существенно сближаться с Тургеневым, Толстым, с западноевропейскими представителями биографического романа. Зато авантюрный роман всех разновидностей оставил глубокий след в его творчестве. «Он прежде всего воспроизвел, — говорит Гроссман, — единственный раз во всей истории классического русского романа — типичные фабулы авантюрной литературы. Традиционные узоры европейского романа приключений не раз послужили Достоевскому эскизными образцами для построения его интриг.

Он пользовался даже трафаретами этого литературного жанра. В разгаре спешной работы он соблазнялся ходячими типами авантюрных фабул, захватанных бульварными романистами и фельетонными повествователями. <...>

Нет, кажется, ни одного атрибута старого романа приключений, который не был использован Достоевским. Помимо таинст-

венных преступлений и массовых катастроф, титулов и неожиданных состояний, мы находим здесь типичнейшую черту мелодрамы — скитания аристократов по трущобам и товарищеское братание их с общественными подонками. Среди героев Достоевского это черта не одного только Ставрогина. Она в равной степени свойственна и князю Валковскому, и князю Сокольскому, и даже отчасти князю Мышкину»[1].

Но для чего понадобился Достоевскому авантюрный мир? Какие функции он несет в целом его художественного замысла?

Отвечая на этот вопрос, Леонид Гроссман указывает три основные функции авантюрного сюжета. Введением авантюрного мира, во-первых, достигался захватывающий повествовательный интерес, облегчавший читателю трудный путь через лабиринт философских теорий, образов и человеческих отношений, заключенных в одном романе. Во-вторых, в романе-фельетоне Достоевский нашел «искру симпатии к униженным и оскорбленным, которая чувствуется за всеми приключениями осчастливленных нищих и спасенных подкидышей». Наконец, в этом сказалась «исконная черта» творчества Достоевского: «стремление внести исключительность в самую гущу повседневности, слить воедино, по романтическому принципу, возвышенное с гротеском и незаметным претворением довести образы и явления обыденной действительности до границ фантастического»[2].

Нельзя не согласиться с Гроссманом, что все указанные им функции действительно присущи авантюрному материалу в романе Достоевского. Однако нам кажется, что этим дело далеко не исчерпывается. Занимательность сама по себе никогда не была самоцелью для Достоевского, не был художественной самоцелью и романтический принцип сплетения возвышенного с гротеском, исключительного с повседневным. Если авторы авантюрного романа, вводя трущобы, каторги и больницы, действительно подготовили путь социальному роману, то перед Достоевским были образцы подлинного социального романа — социально-психологического, бытового, биографического, к которым Достоевский, однако, почти не обращался. Начинавший вместе с Достоевским Григорович и другие подошли к тому же миру униженных и оскорбленных, следуя совсем иным образцам.

---

[1] Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., Государственная академия художественных наук, 1925, стр. 53-54, 56-57.

[2] Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., Государственная академия художественных наук, 1925, стр. 61-62.

Указанные Гроссманом функции — побочные. Основное и главное не в них.

Сюжетность социально-психологического, бытового, семейного и биографического романа связывает героя с героем не как человека с человеком, а как отца с сыном, мужа с женой, соперника с соперником, любящего с любимой или как помещика с крестьянином, собственника с пролетарием, благополучного мещанина с деклассированным бродягой и т. п. Семейные, жизненно-фабулические и биографические, социально-сословные, социально-классовые отношения являются твердою всеопределяющею основою всех сюжетных связей; случайность здесь исключена. Герой приобщается сюжету, как воплощенный и строго локализованный в жизни человек, в конкретном и непроницаемом облачении своего класса или сословия, своего семейного положения, своего возраста, своих жизненно-биографических целей. Его человечность настолько конкретизована и специфицирована его жизненным местом, что сама по себе лишена определяющего влияния на сюжетные отношения. Она может раскрываться только в строгих рамках этих отношений.

Герои размещены сюжетом и могут существенно сойтись друг с другом лишь на определенной конкретной почве. Их взаимоотношения созидаются сюжетом и сюжетом же завершаются. Их самосознания и их сознания, как людей, не могут заключать между собой никаких сколько-нибудь существенных внесюжетных связей. Сюжет здесь никогда не может стать простым материалом внесюжетного общения сознаний, ибо герой и сюжет сделаны из одного куска. Герои как герои порождаются самим сюжетом. Сюжет — не только их одежда, это тело и душа их. И обратно: их тело и душа могут существенно раскрыться и завершиться только в сюжете.

Авантюрный сюжет, напротив, именно одежда, облегающая героя, одежда, которую он может менять сколько ему угодно. Авантюрный сюжет опирается не на то, что есть герой и какое место он занимает в жизни, а скорее на то, что он не есть и что с точки зрения всякой уже наличной действительности не предрешено и неожиданно. Авантюрный сюжет не опирается на наличные и устойчивые положения — семейные, социальные, биографические — он развивается вопреки им. Авантюрное положение — такое положение, в котором может очутиться всякий человек как человек. Более того, и всякую устойчивую социальную локализацию авантюрный сюжет использует не как завершающую жизненную форму, а как «положение». Так, аристократ бульвар-

ного романа ничего общего не имеет с аристократом социально-семейного романа. Аристократ бульварного романа — это положение, в котором оказался человек. Человек действует в костюме аристократа как человек: стреляет, совершает преступления, убегает от врагов, преодолевает препятствия и т. д. Авантюрный сюжет в этом смысле глубоко человечен. Все социальные и культурные учреждения, установления, сословия, классы, семейные отношения — только положения, в которых может очутиться вечный и себе равный человек. Задачи, продиктованные его вечной человеческой природой — самосохранением, жаждой победы и торжества, жаждой обладания, чувственной любовью, — определяют авантюрный сюжет.

Правда, этот вечный человек авантюрного сюжета, так сказать, телесный и телесно-душевный человек. Поэтому вне самого сюжета он пуст, и, следовательно, никаких внесюжетных связей с другими героями он не устанавливает. Авантюрный сюжет не может поэтому быть последнею связью в романном мире Достоевского, но как сюжет он является благоприятным материалом для осуществления его художественного замысла.

Авантюрный сюжет у Достоевского сочетается с глубокой и острой проблемностью; более того, он всецело поставлен на службу идее: он ставит человека в исключительные положения, раскрывающие и провоцирующие его, сводит и сталкивает его с другими людьми при необычных и неожиданных обстоятельствах именно в целях испытания идеи и человека идеи, то есть «человека в человеке». А это позволяет сочетать с авантюрой такие, казалось бы, чуждые ей жанры, как исповедь, житие и др.

Такое сочетание авантюрности, притом часто бульварной, с идеей, с проблемным диалогом, с исповедью, житием и проповедью с точки зрения господствующих в XIX веке представлений о жанрах казалось чем-то необычным, воспринималось как грубое и ничем неоправданное нарушение «жанровой эстетики». И действительно, в XIX веке эти жанры и жанровые элементы резко обособились и представлялись чужеродными. Напомним прекрасную характеристику, данную в свое время Л. П. Гроссманом (см. стр. 20-22 нашей работы). Мы старались показать, что эта жанровая и стилистическая чужеродность осмысливается и преодолевается у Достоевского на основе последовательного полифонизма его творчества. Но теперь настало время осветить этот вопрос и с точки зрения истории жанров, то есть перенести его в плоскость исторической поэтики.

Дело в том, что сочетание авантюрности с острой проблемностью, диалогичностью, исповедью, житием и проповедью вовсе не является чем-то абсолютно новым и никогда раньше не бывшим. Новым было только полифоническое использование и осмысление этого жанрового сочетания Достоевским. Само же оно уходит своими корнями в глубокую древность. Авантюрный роман XIX века является только одной из ветвей — притом обедненной и деформированной — могучей и широко разветвленной жанровой традиции, уходящей, как мы сказали, в глубь прошлого, к самым истокам европейской литературы. Мы считаем необходимым проследить эту традицию именно до ее истоков. Анализом ближайших к Достоевскому жанровых явлений никак нельзя ограничиться. Более того, как раз на истоках мы и намерены сосредоточить главное внимание. Поэтому нам придется на некоторое время отойти от Достоевского, чтобы перелистать несколько древних и почти вовсе не освещенных у нас страниц истории жанров. Этот исторический экскурс поможет нам глубже и правильнее понять жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского, до сих пор, в сущности, почти еще не раскрытые в литературе о нем. Кроме того, как мы думаем, этот вопрос имеет и более широкое значение в теории и истории литературных жанров.

Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековечные» тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы *архаики*. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее *обновлению*, так сказать, осовременению. Жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда *помнит* свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить *единство и непрерывность* этого развития.

Вот почему для правильного понимания жанра и необходимо подняться к его истокам.

*

На исходе классической античности и затем в эпоху эллинизма складываются и развиваются многочисленные жанры, внешне довольно разнообразные, но связанные внутренним родством и потому составляющие особую область литературы, которую сами древние очень выразительно именовали «σπουδογέλοιον», то есть областью серьезно-смехового. Сюда древние относили мимы Софрона, «сократический диалог» (как особый жанр), обширную литературу симпосионов (тоже особый жанр), раннюю мемуарную литературу (Иона из Хиоса, Крития), памфлеты, всю буколическую поэзию, «Мениппову сатиру» (как особый жанр) и некоторые другие жанры. Четкие и стабильные границы этой области серьезно-смехового мы вряд ли можем обозначить. Но сами древние отчетливо ощущали ее принципиальное своеобразие и противопоставляли ее серьезным жанрам — эпопее, трагедии, истории, классической риторике и др. И действительно, отличия этой области от остальной литературы классической античности очень существенны.

В чем же отличительные особенности жанров серьезно-смехового?

При всей их внешней пестроте они объединены своею глубокою связью с карнавальным фольклором. Все они проникнуты — в большей или меньшей степени — специфическим карнавальным мироощущением, некоторые же из них прямо являются литературными вариантами устных карнавально-фольклорных жанров. Карнавальное мироощущение, снизу доверху проникающее эти жанры, определяет их основные особенности и ставит образ и слово в них в особое отношение к действительности. Правда, во всех жанрах серьезно-смехового есть и сильный риторический элемент, но в атмосфере веселой относительности карнавального мироощущения этот элемент существенно изменяется: ослабляется его односторонняя риторическая серьезность, его рассудочность, однозначность и догматизм.

Карнавальное мироощущение обладает могучей животворной преобразующей силой и неистребимой живучестью. Поэтому даже в наше время те жанры, которые имеют хотя бы самую отдаленную связь с традициями серьезно-смехового, сохраняют в себе карнавальную закваску (бродило), резко выделяющую их из среды других жанров. На этих жанрах всегда лежит особая печать,

8 Зак. 227

по которой мы их может узнать. Чуткое ухо всегда угадывает хотя бы и самые далекие отзвуки карнавального мироощущения.

Ту литературу, которая испытала на себе — прямо и непосредственно или косвенно, через ряд посредствующих звеньев, — влияние тех или иных видов карнавального фольклора (античного или средневекового), мы будем называть карнавализованной литературой. Вся область серьезно-смехового — первый пример такой литературы. Мы считаем, что проблема карнавализации литературы является одной из очень важных проблем исторической поэтики, преимущественно поэтики жанров.

Однако к самой проблеме карнавализации мы обратимся несколько позже (после анализа карнавала и карнавального мироощущения). Здесь же мы остановимся на некоторых внешних жанровых особенностях области серьезно-смехового, которые являются уже результатом преобразующего влияния карнавального мироощущения.

Первая особенность всех жанров серьезно-смехового — это их новое отношение к действительности: их предметом или — что еще важнее — исходным пунктом понимания, оценки и оформления действительности служит живая, часто даже прямо злободневная современность. Впервые в античной литературе предмет серьезного (правда, одновременно и смехового) изображения дан без всякой эпической или трагической дистанции, дан не в абсолютном прошлом мифа и предания, а на уровне современности, в зоне непосредственного и даже грубого фамильярного контакта с живыми современниками. Герои мифа и исторические фигуры прошлого в этих жанрах нарочито и подчеркнуто осовременены, и они действуют и говорят в зоне фамильярного контакта с незавершенной современностью. В области серьезно-смехового, следовательно, происходит коренное изменение самой ценностно-временной зоны построения художественного образа. Такова ее первая особенность.

Вторая особенность неразрывно связана с первой: жанры серьезно-смехового не опираются на предание и не освящают себя им, — они осознанно опираются на опыт (правда, еще недостаточно зрелый) и на свободный вымысел; их отношение к преданию в большинстве случаев глубоко критическое, а иногда — цинично-разоблачительное. Здесь, следовательно, впервые появляется почти вовсе освобожденный от предания образ, опирающийся на опыт и свободный вымысел. Это целый переворот в истории литературного образа.

Третья особенность — нарочитая многостильность и разноголосость всех этих жанров. Они отказываются от стилистического единства (строго говоря, одностильности) эпопеи, трагедии, высокой риторики, лирики. Для них характерна многотонность рассказа, смешение высокого и низкого, серьезного и смешного, они широко пользуются вводными жанрами — письмами, найденными рукописями, пересказанными диалогами, пародиями на высокие жанры, пародийно переосмысленными цитатами и др.; в некоторых из них наблюдается смешение прозаической и стихотворной речи, вводятся живые диалекты и жаргоны (а на римском этапе — и прямое двуязычие), появляются различные авторские личины. Наряду с изображающим словом появляется изображенное слово; в некоторых жанрах ведущую роль играют двуголосые слова. Здесь, следовательно, появляется и радикально новое отношение к слову как материалу литературы.

Таковы три основные особенности, общие всем жанрам, входящим в область серьезно-смехового. Уже отсюда ясно, какое огромное значение имеет эта область античной литературы для развития будущего европейского романа и той художественной прозы, которая тяготеет к роману и развивается под его влиянием.

Говоря несколько упрощенно и схематически, можно сказать, что романный жанр имеет три основных корня: эпопейный, риторический и карнавальный. В зависимости от преобладания какого-нибудь одного из этих корней формируются три линии в развитии европейского романа: эпическая, риторическая и карнавальная (между ними существуют, конечно, многочисленные переходные формы). В области серьезно-смехового и нужно искать исходные точки развития различных разновидностей третьей, то есть карнавальной, линии романа, в том числе и той ее разновидности, которая ведет к творчеству Достоевского.

Для формирования этой разновидности развития романа и художественной прозы, которую мы условно назовем «диалогической» и которая, как мы сказали, ведет к Достоевскому, определяющее значение имеют два жанра из области серьезно-смехового — «сократический диалог» и «Мениппова сатира». На них нужно остановиться несколько подробнее.

«Сократический диалог» — это особый и в свое время широко распространенный жанр. «Сократические диалоги» писали Платон, Ксенофонт, Антисфен, Эсхин, Федон, Эвклид, Алексамен, Глаукон, Симмий, Кратон и другие. До нас дошли только диалоги Платона и Ксенофонта, об остальных — лишь сведения и некото-

рые фрагменты. Но на основе всего этого мы можем составить себе представление о характере этого жанра.

«Сократический диалог» не риторический жанр. Он вырастает на народно-карнавальной основе и глубоко проникнут карнавальным мироощущением, особенно, конечно, на устной сократовской стадии своего развития. Но к карнавальной основе этого жанра мы еще вернемся в дальнейшем.

Первоначально жанр «сократического диалога» — уже на литературной стадии своего развития — был почти мемуарным жанром: это были воспоминания о тех действительных беседах, которые вел Сократ, записи вспомянутых бесед, обрамленные кратким рассказом. Но уже вскоре свободно-творческое отношение к материалу почти вовсе освобождает жанр от его исторических и мемуарных ограничений и сохраняет в нем только самый сократический метод диалогического раскрытия истины и внешнюю форму записанного и обрамленного рассказом диалога. Такой уже свободно-творческий характер носят «сократические диалоги» Платона, в меньшей степени — Ксенофонта и известные нам по фрагментам диалоги Антисфена.

Мы остановимся на тех моментах жанра «сократического диалога», которые имеют особое значение для нашей концепции.

1. В основе жанра лежит сократическое представление о диалогической природе истины и человеческой мысли о ней. Диалогический способ искания истины противопоставлялся официальному монологизму, претендующему на обладание готовой истиной, противопоставлялся и наивной самоуверенности людей, думающих, что они что-то знают, то есть владеют какими-то истинами. Истина не рождается и не находится в голове отдельного человека, она рождается между людьми, совместно ищущими истину, в процессе их диалогического общения. Сократ называл себя «сводником»: он сводил людей и сталкивал их в споре, в результате которого и рождалась истина; по отношению к этой рождающейся истине Сократ называл себя «повивальной бабкой», так как он помогал ее рождению. Поэтому и свой метод он называл «родовспомогательным». Но Сократ никогда не называл себя единоличным обладателем готовой истины. Подчеркиваем, что сократические представления о диалогической природе истины лежали в народно-карнавальной основе жанра «сократического диалога» и определяли его форму, но далеко не всегда находили выражение в самом содержании отдельных диалогов. Содержание часто приобретало монологический характер, противоречащий формообразующей идее жанра. У

Платона в диалогах первого и второго периода его творчества признание диалогической природы истины еще сохраняется и в самом его философском мировоззрении, хотя и в ослабленной форме. Поэтому диалог этих периодов еще не превращается у него в простой способ изложения готовых идей (в педагогических целях) и Сократ еще не превращается в «учителя». Но в последний период творчества Платона это уже происходит: монологизм содержания начинает разрушать форму «сократического диалога». Впоследствии, когда жанр «сократического диалога» перешел на службу сложившимся догматическим мировоззрениям различных философских школ и религиозных учений, он утратил всякую связь с карнавальным мироощущением и превратился в простую форму изложения уже найденной, готовой и непререкаемой истины и, наконец, вовсе выродился в вопросо-ответную форму научения неофитов (катехизисы).

2. Двумя основными приемами «сократического диалога» являлись синкриза (σύγκρισις) и анакриза (ἀνάκρισις). Под синкризой понималось сопоставление различных точек зрения на определенный предмет. Технике такого сопоставления различных словмнений о предмете в «сократическом диалоге» придавалось очень важное значение, что вытекало из самой природы этого жанра. Под анакризой понимались способы вызывать, провоцировать слова собеседника, заставлять его высказать свое мнение, и высказать до конца. Сократ был великим мастером такой анакризы: он умел заставить людей г о в о р и т ь, облекать в слово свои темные, но упрямые предвзятые мнения, освещать их словом и тем самым разоблачать их ложность или неполноту; он умел вытаскивать ходячие истины на свет божий. Анакриза — это провоцирование слова словом же (а не сюжетным положением, как в «Менипповой сатире», о чем дальше). Синкриза и анакриза диалогизуют мысль, выносят ее вовне, превращают в р е п л и к у, приобщают ее диалогическому общению между людьми. Оба этих приема вытекают из представления о диалогической природе истины, лежащего в основе «сократического диалога». На почве этого карнавализованного жанра синкриза и анакриза утрачивают свой узкий отвлеченно-риторический характер.

3. Героями «сократического диалога» являются и д е о л о г и. Идеологом прежде всего является сам Сократ, идеологами являются и все его собеседники — его ученики, софисты, простые люди, которых он вовлекает в диалог и делает идеологами поневоле. И самое событие, которое совершается в «сократическом диалоге» (или, точнее, воспроизводится в нем), является чисто идеоло-

гическим событием искания и испытания истины. Событие это иногда развертывается с подлинным (но своеобразным) драматизмом, например перипетии идеи бессмертия души в платоновском «Федоне». «Сократический диалог», таким образом, впервые в истории европейской литературы вводит героя-идеолога.

4. В «сократическом диалоге» наряду с анакризой, то есть провоцированием слова словом, для той же цели используется иногда и сюжетная ситуация диалога. У Платона в «Апологии» ситуация суда и ожидаемого смертного приговора определяет особый характер речи Сократа как отчета-исповеди человека, стоящего на пороге. В «Федоне» беседа о бессмертии души со всеми ее внутренними и внешними перипетиями прямо определяется предсмертной ситуацией. Здесь в обоих случаях налична тенденция к созданию исключительной ситуации, очищающей слово от всякого жизненного автоматизма и объектности, заставляющей человека раскрывать глубинные пласты личности и мысли. Конечно, свобода создания исключительных ситуаций, провоцирующих глубинное слово, в «сократическом диалоге» очень ограничена исторической и мемуарной природой этого жанра (на его литературной стадии). Тем не менее мы можем говорить о зарождении уже и на его почве особого типа «диалога на пороге» (Schwellendialog), в дальнейшем широко распространенного в эллинистической и римской литературе, а затем в средние века и, наконец, в литературе эпохи Возрождения и Реформации.

5. Идея в «сократическом диалоге» органически сочетается с образом человека — ее носителя (Сократа и других существенных участников диалога). Диалогическое испытание идеи есть одновременно и испытание человека, ее представляющего. Мы можем, следовательно, говорить здесь о зачаточном образе идеи. Мы наблюдаем здесь и свободно-творческое отношение к этому образу. Идеи Сократа, ведущих софистов и других исторических лиц здесь не цитируются и не пересказываются, а даются в свободно-творческом развитии на диалогизирующем их фоне других идей. По мере ослабления исторической и мемуарной основы жанра чужие идеи становятся все более и более пластичными, в диалогах начинают сходиться люди и идеи, которые в исторической действительности и не вступали никогда в реальный диалогический контакт (но могли бы вступить). Остается один шаг до будущего «диалога мертвых», где в диалогической плоскости сталкиваются люди и идеи, разделенные веками. Но «сократический диалог» этого шага еще не сделал. Правда, Сократ в «Апологии» как бы уже предсказывает этот будущий диалогический

жанр, когда он, в предвидении смертного приговора, говорит о тех диалогах, которые он будет вести в преисподней с тенями прошлого, как он вел их здесь, на земле. Необходимо, однако, подчеркнуть, что образ идеи в «сократическом диалоге», в отличие от образа идеи у Достоевского, носит еще синкретический характер: процесс разграничения абстрактно-научного и философского понятия и художественного образа в эпоху создания «сократического диалога» еще не завершился. «Сократический диалог» — это еще синкретический философско-художественный жанр.

Таковы основные особенности «сократического диалога». Они позволяют нам считать этот жанр одним из начал той линии развития европейской художественной прозы и романа, которая ведет к творчеству Достоевского.

«Сократический диалог» как определенный жанр просуществовал недолго, но в процессе его распада сложились другие диалогические жанры, в том числе и «Мениппова сатира». Но ее нельзя, конечно, рассматривать как чистый продукт разложения «сократического диалога» (как это иногда делают), так как ее корни непосредственно уходят в карнавальный фольклор, определяющее влияние которого здесь еще более значительно, чем в «сократическом диалоге».

Прежде чем анализировать жанр «Менипповой сатиры» по существу, дадим о нем краткую справку чисто осведомительного характера.

Свое название этот жанр получил от имени философа III века до н. э. Мениппа из Гадары, придавшего ему классическую форму[1], причем самый термин как обозначение определенного жанра был впервые введен римским ученым I века до н. э. Варроном, который назвал свои сатиры «saturae menippeae». Но самый жанр возник гораздо раньше: первым представителем его был, может быть, еще Антисфен, ученик Сократа и один из авторов «сократических диалогов». Писал «Менипповы сатиры» и современник Аристотеля Гераклид Понтик, который, по Цицерону, был также создателем родственного жанра logistoricus (сочетание «сократического диалога» с фантастическими историями). Но уже безусловным представителем «Мениппововй сатиры» был Бион Борисфенит, то есть с берегов Днепра (III век до н. э.). Дальше идет Менипп, придавший жанру большую определенность, затем Варрон,

[1] Сатиры его до нас не дошли, но названия их сообщает Диоген Лаэрций.

от сатир которого до нас дошли многочисленные фрагменты. Классической «Мениппповой сатирой» является «Апоколокинтозис», то есть «Отыквление», Сенеки. Не чем иным, как развернутой до пределов романа «Мениппповой сатирой», является «Сатирикон» Петрония. Наиболее полное представление о жанре дают нам, конечно, хорошо дошедшие до нас «Мениппповы сатиры» Лукиана (хотя и не о всех разновидностях этого жанра). Развернутой «Мениппповой сатирой» являются «Метаморфозы» («Золотой осел») Апулея (равно как и его греческий источник, известный нам по краткому изложению Лукиана). Очень интересным образцом «Мениппповой сатиры» является и так называемый «Гиппократов роман» (первый европейский роман в письмах). Завершает развитие «Мениппповой сатиры» на античном этапе «Утешение философии» Боэция. Элементы «Мениппповой сатиры» мы находим в некоторых разновидностях «греческого романа», в античном утопическом романе, в римской сатире (у Луцилия и Горация). В орбите «Мениппповой сатиры» развивались некоторые родственные жанры, генетически связанные с «сократическим диалогом»: диатриба, уже названный нами жанр логисторикус, солилоквиум, ареталогические жанры и др.

«Мениппова сатира» оказала очень большое влияние на древнехристианскую литературу (античного периода) и на византийскую литературу (а через нее и на древнюю русскую письменность). В разных вариантах и под разными жанровыми названиями она продолжала свое развитие и в послеантичные эпохи: в средние века, в эпоху Возрождения и Реформации и в новое время; продолжает она, по существу, развиваться и сейчас (как с отчетливым жанровым осознанием, так и без него). Этот карнавализованный жанр, необыкновенно гибкий и изменчивый, как Протей, способный проникать и в другие жанры, имел огромное, до сих пор еще недостаточно оцененное значение в развитии европейских литератур. «Мениппова сатира» стала одним из главных носителей и проводников карнавального мироощущения в литературе вплоть до наших дней. Но к этому значению ее мы еще вернемся в дальнейшем.

Теперь, после нашего краткого (и, конечно, далеко не полного) обзора античных «Мениппповых сатир», мы должны раскрыть основные особенности этого жанра, как они определились в античную эпоху. В дальнейшем мы будем называть «Менипппову сатиру» просто м е н и п п е е й.

1. По сравнению с «сократическим диалогом» в мениппее в общем увеличивается удельный вес смехового элемента, хотя он

значительно колеблется по разным разновидностям этого гибкого жанра: смеховой элемент очень велик, например, у Варрона и исчезает, точнее, редуцируется[1] у Боэция. На особом карнавальном (в широком смысле этого слова) характере смехового элемента мы в дальнейшем остановимся подробнее.

2. Мениппея полностью освобождается от тех мемуарно-исторических ограничений, которые были еще свойственны «сократическому диалогу» (хотя внешне мемуарная форма иногда сохраняется); она свободна от предания и не скована никакими требованиями внешнего жизненного правдоподобия. Мениппея характеризуется исключительной свободой сюжетного и философского вымысла. Этому нисколько не мешает то, что ведущими героями мениппеи являются исторические и легендарные фигуры (Диоген, Менипп и другие). Пожалуй, во всей мировой литературе мы не найдем более свободного по вымыслу и фантастике жанра, чем мениппея.

3. Важнейшая особенность жанра мениппеи состоит в том, что самая смелая и необузданная фантастика и авантюра внутренне мотивируются, оправдываются, освящаются здесь чисто идейно-философской целью — создавать исключительные ситуации для провоцирования и испытания философской идеи — слова, правды, воплощенной в образе мудреца, искателя этой правды. Подчеркиваем, что фантастика служит здесь не для положительного воплощения правды, а для ее искания, провоцирования и, главное, для ее испытания. Для этой цели герои «Менипповой сатиры» поднимаются на небеса, спускаются в преисподнюю, странствуют по неведомым фантастическим странам, ставятся в исключительные жизненные ситуации (Диоген, например, продает себя самого в рабство на базарной площади, Перегрин торжественно сжигает себя на олимпийских играх, в исключительных ситуациях оказывается все время Люций — осел и т. п.). Очень часто фантастика приобретает авантюрно-приключенческий характер, иногда — символический или даже мистико-религиозный (у Апулея). Но во всех случаях она подчинена чисто идейной функции провоцирования и испытания правды. Необуз-

[1] Явление редуцированного смеха имеет довольно важное значение в мировой литературе. Редуцированный смех лишен непосредственного выражения, так сказать, «не звучит», но его след остается в структуре образа и слова, угадывается в ней. Перефразируя Гоголя, можно говорить про «невидимый миру смех». Мы встретимся с ним в произведениях Достоевского.

даннейшая авантюрная фантастика и философская идея оказываются здесь в органическом и нерасторжимом художественном единстве. Необходимо еще подчеркнуть, что дело идет именно об испытании идеи, правды, а не об испытании определенного человеческого характера, индивидуального или социально-типического. Испытание мудреца есть испытание его философской позиции в мире, а не тех или иных, независимых от этой позиции, черт его характера. В этом смысле можно сказать, что содержанием мениппеи являются приключения идеи или правды в мире: и на земле, и в преисподней, и на Олимпе.

4. Очень важной особенностью мениппеи является органическое сочетание в ней свободной фантастики, символики и — иногда — мистико-религиозного элемента с крайним и грубым (с нашей точки зрения) трущобным натурализмом. Приключения правды на земле происходят на больших дорогах, в лупанариях, в воровских притонах, в тавернах, на базарных площадях, в тюрьмах, на эротических оргиях тайных культов и т. п. Идея здесь не боится никаких трущоб и никакой жизненной грязи. Человек идеи — мудрец — сталкивается с предельным выражением мирового зла, разврата, низости и пошлости. Этот трущобный натурализм появляется, по-видимому, уже в ранних мениппеях. Уже про Биона Борисфенита древние говорили, что он «первый обрядил философию в пестрое одеяние гетеры». Очень много трущобного натурализма у Варрона и у Лукиана. Но наиболее широкое и полное развитие трущобный натурализм мог получить только в развернутых до романа мениппеях Петрония и Апулея. Органическое сочетание философского диалога, высокой символики, авантюрной фантастики и трущобного натурализма — замечательная особенность мениппеи, сохраняющаяся и на всех последующих этапах развития диалогической линии романной прозы вплоть до Достоевского.

5. Смелость вымысла и фантастики сочетается в мениппее с исключительным философским универсализмом и предельной миросозерцательностью. Мениппея — это жанр «последних вопросов». В ней испытываются последние философские позиции. Мениппея стремится давать как бы последние, решающие слова и поступки человека, в каждом из которых — весь человек и вся его жизнь в ее целом. Эта черта жанра, по-видимому, особенно резко проявилась в ранних мениппеях (у Гераклида Понтика, Биона, Телеса, Мениппа), но сохранилась, хотя иногда и в ослабленном виде, во всех разновидностях этого жанра как его характерная особенность. В условиях мениппеи самый характер философской

проблематики, по сравнению с «сократическим диалогом», должен был резко измениться: отпали все сколько-нибудь «академические» проблемы (гносеологические и эстетические), отпала сложная и развернутая аргументация, остались, в сущности, голые «последние вопросы» с этико-практическим уклоном. Для мениппеи характерна синкриза (то есть сопоставление) именно таких обнаженных «последних позиций в мире». Например, карнавально-сатирическое изображение «Продажи жизней», то есть последних жизненных позиций, у Лукиана, фантастические плавания по идеологическим морям у Варрона («Sesculixes»), прохождение через все философские школы (по-видимому, уже у Биона) и т. п. Повсюду здесь обнаженные pro et contra в последних вопросах жизни.

6. В связи с философским универсализмом мениппеи в ней появляется трехпланное построение: действие и диалогические синкризы переносятся с земли на Олимп и в преисподнюю. С большой внешней наглядностью это трехпланное построение дано, например, в «Отыквлении» Сенеки; здесь, также с большой внешней четкостью, даны и «диалоги на пороге»: в преддверии Олимпа (куда Клавдия не пустили) и на пороге преисподней. Трехпланное построение мениппеи оказало определяющее влияние на соответствующее построение средневековой мистерии и мистерийной сцены. Жанр «диалога на пороге» также получил очень широкое распространение в средние века, как в серьезных, так и в смеховых жанрах (например, известное фабльо о спорах крестьянина у райских врат), и особенно широко представлен в литературе Реформации — так называемая «литература небесных врат» («Himmelspforten-Literatur»). Очень важное значение в мениппее получило изображение п р е и с п о д н е й: здесь зародился особый жанр «разговоры мертвых», широко распространенный в европейской литературе Возрождения, XVII и XVIII веков.

7. В мениппее появляется особый тип э к с п е р и м е н т и р у ю щ е й   ф а н т а с т и к и, совершенно чуждый античному эпосу и трагедии: наблюдение с какой-нибудь необычной точки зрения, например с высоты, при котором резко меняются масштабы наблюдаемых явлений жизни; например, «Икароменипп» у Лукиана или «Эндимион» у Варрона (наблюдение над жизнью города с высоты). Линия этой экспериментирующей фантастики продолжается, под определяющим влиянием мениппеи, и в последующие эпохи — у Рабле, Свифта, Вольтера («Микромегас») и других.

8. В мениппее впервые появляется и то, что можно назвать морально-психологическим экспериментированием: изображение

необычных, ненормальных морально-психических состояний человека — безумий всякого рода («маниакальная тематика»), раздвоения личности, необузданной мечтательности, необычных снов, страстей, граничащих с безумием[1], самоубийств и т. п. Все эти явления имеют в мениппее не узкотематический, а формально-жанровый характер. Сновидения, мечты, безумие разрушают эпическую и трагическую целостность человека и его судьбы: в нем раскрываются возможности иного человека и иной жизни, он утрачивает свою завершенность и однозначность, он перестает совпадать с самим собой. Сновидения обычны и в эпосе, но там они — пророческие, побуждающие или предостерегающие — не выводят человека за пределы его судьбы и его характера, не разрушают его целостности. Конечно, эта незавершимость человека и его несовпадение с самим собою в мениппее носят еще довольно элементарный и зачаточный характер, но они уже открыты и позволяют по-новому увидеть человека. Разрушению целостности и завершенности человека способствует и появляющееся в мениппее диалогическое отношение к себе самому (чреватое раздвоением личности). В этом отношении очень интересна мениппея Варрона «Бимаркус», то есть «двойной Марк». Как и во всех мениппеях Варрона, смеховой элемент здесь очень силен. Марк обещал написать работу о тропах и фигурах, но не выполняет своего обещания. Второй Марк, то есть его совесть, его двойник, постоянно напоминает ему об этом, не дает ему успокоиться. Первый Марк пытается выполнить обещание, но не может сосредоточиться: увлекается чтением Гомера, сам начинает писать стихи и т. д. Этот диалог между двумя Марками, то есть между человеком и его совестью, носит у Варрона комический характер, но тем не менее он, как своего рода художественное открытие, оказал существенное влияние на «Soliloquia» Августина. Отметим попутно, что и Достоевский при изображении двойничества всегда сохраняет наряду с трагическим и элемент к о м и ч е с к о г о (и в «Двойнике» и в беседе Ивана Карамазова с чертом).

9. Для мениппеи очень характерны сцены скандалов, эксцентрического поведения, неуместных речей и выступлений, то есть всяческие нарушения общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения и этикета, в том числе и речевого. Эти скандалы по своей художественной структуре резко отличны от эпических событий и трагических катастроф. Существенно от-

---

[1] Варрон в «Эвменидах» (фрагменты) изображает как безумие такие страсти, как честолюбие, стяжательство и др.

личаются они и от комедийных потасовок и разоблачений. Можно сказать, что в мениппее появляются новые художественные категории скандального и эксцентрического, совершенно чуждые классическому эпосу и драматическим жанрам (о карнавальном характере этих категорий мы особо будем говорить в дальнейшем). Скандалы и эксцентричности разрушают эпическую и трагическую целостность мира, пробивают брешь в незыблемом, нормальном («благообразном») ходе человеческих дел и событий и освобождают человеческое поведение от предрешающих его норм и мотивировок. Скандалами и эксцентрическими выступлениями полны совещания богов на Олимпе (у Лукиана, у Сенеки, у Юлиана Отступника и других), и сцены в преисподней, и сцены на земле (например, у Петрония скандалы на площади, в гостинице, в бане). «Неуместное слово» — неуместное или по своей цинической откровенности, или по профанирующему разоблачению священного, или по резкому нарушению этикета — также весьма характерно для мениппеи.

10. Мениппея наполнена резкими контрастами и оксюморными сочетаниями: добродетельная гетера, истинная свобода мудреца и его рабское положение, император, становящийся рабом, моральные падения и очищения, роскошь и нищета, благородный разбойник и т. п. Мениппея любит играть резкими переходами и сменами, верхом и низом, подъемами и падениями, неожиданными сближениями далекого и разъединенного, мезальянсами всякого рода.

11. Мениппея часто включает в себя элементы социальной утопии, которые вводятся в форме сновидений или путешествий в неведомые страны; иногда мениппея прямо перерастает в утопический роман («Абарис» Гераклида Понтика). Утопический элемент органически сочетается со всеми другими элементами этого жанра.

12. Для мениппеи характерно широкое использование вставных жанров: новелл, писем, ораторских речей, симпосионов и др., характерно смешение прозаической и стихотворной речи. Вставные жанры даются на разных дистанциях от последней авторской позиции, то есть с разною степенью пародийности и объектности. Стихотворные партии почти всегда даются с какой-то степенью пародийности.

13. Наличие вставных жанров усиливает многостильность и многотонность мениппеи; здесь складывается новое отношение к слову как материалу литературы, характерное для всей диалогической линии развития художественной прозы.

14. Наконец, последняя особенность мениппеи — ее злободневная публицистичность. Это своего рода «журналистский» жанр древности, остро откликающийся на идеологическую злобу дня. Сатиры Лукиана в своей совокупности — это целая энциклопедия его современности: они полны открытой и скрытой полемики с различными философскими, религиозными, идеологическими, научными школами, направлениями и течениями современности, полны образов современных или недавно умерших деятелей, «властителей дум» во всех сферах общественной и идеологической жизни (под своими именами или зашифрованно), полны аллюзий на большие и маленькие события эпохи, нащупывают новые тенденции в развитии бытовой жизни, показывают нарождающиеся социальные типы во всех слоях общества и т. п. Это своего рода «Дневник писателя», стремящийся разгадать и оценить общий дух и тенденцию становящейся современности. Таким «дневником писателя» (но с резким преобладанием карнавально-смехового элемента) являются и сатиры Варрона, взятые в их совокупности. Ту же особенность мы найдем и у Петрония, у Апулея и других. Журнальность, публицистичность, фельетонность, острая злободневность характеризуют в большей или меньшей степени всех представителей мениппеи. Указанная нами последняя особенность органически сочетается со всеми остальными признаками данного жанра.

Таковы основные жанровые особенности мениппеи. Необходимо еще раз подчеркнуть органическое единство всех этих, казалось бы, очень разнородных признаков, глубокую внутреннюю целостность этого жанра. Он формировался в эпоху разложения национального предания, разрушения тех этических норм, которые составляли античный идеал «благообразия» («красоты — благородства»), в эпоху напряженной борьбы многочисленных и разнородных религиозных и философских школ и направлений, когда споры по «последним вопросам» мировоззрения стали массовым бытовым явлением во всех слоях населения и происходили всюду, где только собирались люди, — на базарных площадях, на улицах, больших дорогах, в тавернах, в банях, на палубах кораблей и т. п., когда фигура философа, мудреца (киника, стоика, эпикурейца) или пророка, чудотворца стала типичной и встречалась чаще, чем фигура монаха в средние века в эпоху наивысшего расцвета монашеских орденов. Это была эпоха подготовки и формирования новой мировой религии — христианства.

Другая сторона этой эпохи — обесценивание всех внешних положений человека в жизни, превращение их в р о л и, разыгры-

ваемые на подмостках мирового театра по воле слепой судьбы (глубокое философское осознание этого у Эпиктета и Марка Аврелия, в литературном плане — у Лукиана и Апулея). Это приводило к разрушению эпической и трагической целостности человека и его судьбы.

Поэтому жанр мениппеи является, может быть, наиболее адекватным выражением особенностей данной эпохи. Жизненное содержание здесь отлилось в устойчивую жанровую форму, которая обладает внутренней логикой, определяющей неразрывное сцепление всех ее элементов. Благодаря этому жанр мениппеи и мог получить огромное, до сих пор почти вовсе еще не оцененное в науке значение в истории развития европейской романной прозы.

Обладая внутреннею целостностью, жанр мениппеи одновременно обладает и большой внешней пластичностью и замечательной способностью вбирать в себя родственные малые жанры и проникать в качестве составного элемента в другие большие жанры.

Так, мениппея вбирает в себя такие родственные жанры, как диатриба, солилоквиум, симпосион. Родство этих жанров определяется их внешней и внутренней диалогичностью в подходе к человеческой жизни и к человеческой мысли.

Диатриба — это внутренне диалогизованный риторический жанр, построенный обычно в форме беседы с отсутствующим собеседником, что приводило к диалогизации самого процесса речи и мышления. Основоположником диатрибы древние считали того же Биона Борисфенита, который считался также основоположником мениппеи. Нужно отметить, что именно диатриба, а не классическая риторика оказала определяющее влияние на жанровые особенности древнехристианской проповеди.

Диалогическое отношение к себе самому определяет жанр солилоквиума. Это беседа с самим собою. Уже Антисфен (ученик Сократа и, может быть, писавший уже мениппеи) считал высшим достижением своей философии «способность диалогически общаться с самим собою». Замечательными мастерами этого жанра были Эпиктет, Марк Аврелий и Августин. В основе жанра лежит открытие внутреннего человека — «себя самого», доступного не пассивному самонаблюдению, а только активному диалогическому подходу к себе самому, разрушающему наивную целостность представлений о себе, лежавшую в основе лирического, эпического и трагического образа человека. Диалогический подход к себе самому разбивает внешние оболочки

образа себя самого, существующие для других людей, определяющие внешнюю оценку человека (в глазах других) и замутняющие чистоту самосознания.

Оба жанра — и диатриба и солилоквиум — развивались в орбите мениппеи, переплетались с ней и проникали в нее (особенно на римской и раннехристианской почве).

Симпосион — пиршественный диалог, существовавший уже в эпоху «сократического диалога» (образцы его у Платона и Ксенофонта), но получивший широкое и довольно разнообразное развитие в последующие эпохи. Диалогическое пиршественное слово обладало особыми привилегиями (первоначально культового характера): правом на особую вольность, непринужденность и фамильярность, на особую откровенность, на эксцентричность, на амбивалентность, то есть сочетание в слове хвалы и брани, серьезного и смешного. Симпосион по своей природе чисто карнавальный жанр. Мениппея иногда прямо оформлялась как симпосион (по-видимому, уже у Мениппа, у Варрона три сатиры оформлены как симпосионы, элементы симпосиона были и у Лукиана и у Петрония).

Мениппея, как мы сказали, обладала способностью внедряться в большие жанры, подвергая их известному преобразованию. Так, элементы мениппеи прощупываются в «греческих романах». Например, от отдельных образов и эпизодов «Эфесской повести» Ксенофонта Эфесского явственно веет мениппеей. В духе трущобного натурализма дано изображение низов общества: тюрьмы, рабов, разбойников, рыбаков и др. Для других романов характерна внутренняя диалогичность, элементы пародии и редуцированного смеха. Проникают элементы мениппеи и в утопические произведения античности и в произведения ареталогического жанра (например, в «Жизнь Аполлония Тианского» Филострата). Большое значение имеет и преобразующее проникновение мениппеи в повествовательные жанры древнехристианской литературы.

Наша описательная характеристика жанровых особенностей мениппеи и связанных с ней родственных жанров чрезвычайно близка к той характеристике, которую можно было бы дать жанровым особенностям творчества Достоевского (см., например, характеристику Л. П. Гроссмана, приведенную нами на стр. 20-22 нашей работы). В сущности, все особенности мениппеи (конечно, с соответствующими видоизменениями и усложнениями) мы найдем и у Достоевского. И действительно, это один и тот же жанровый мир, но в мениппее он дан в *начале* своего развития, а у Достоевского на самой своей *вершине*. Но мы уже знаем, что

начало, то есть жанровая архаика, в обновленном виде сохраняется и на высших стадиях развития жанра. Более того, чем выше и сложнее развился жанр, тем он лучше и полнее помнит свое прошлое.

Значит ли это, что Достоевский непосредственно и осознанно шел от античной мениппеи? Конечно нет! Он вовсе не был стилизатором древних жанров. Достоевский подключился к цепи данной жанровой традиции там, где она проходила через его современность, хотя и прошлые звенья этой цепи, в том числе и античное звено, были ему в большей или меньшей степени хорошо знакомы и близки (к вопросу о жанровых источниках Достоевского мы еще вернемся). Говоря несколько парадоксально, можно сказать, что не субъективная память Достоевского, а объективная память самого жанра, в котором он работал, сохраняла особенности античной мениппеи.

Эти жанровые особенности мениппеи не просто возродились, но и обновились в творчестве Достоевского. По творческому использованию этих жанровых возможностей Достоевский очень далеко ушел от авторов античных мепиппей. По своей философской и социальной проблематике и по своим художественным качествам античные мениппеи, по сравнению с Достоевским, кажутся и примитивными и бледными. Самое же главное отличие в том, что античная мениппея еще не знает полифонии. Мениппея, как и «сократический диалог», могла только подготовить некоторые жанровые условия для ее возникновения.

*

Теперь мы должны перейти к проблеме карнавала и карнавализации литературы, уже намеченной нами ранее.

Проблема карнавала (в смысле совокупности всех разнообразных празднеств, обрядов и форм карнавального типа), его сущности, его глубоких корней в первобытном строе и первобытном мышлении человека, его развития в условиях классового общества, его исключительной жизненной силы и неумирающего обаяния — это одна из сложнейших и интереснейших проблем истории культуры. Касаться ее по существу мы здесь, конечно, не можем. Нас интересует здесь, в сущности, только проблема карнавализации, то есть определяющего влияния карнавала на литературу, притом именно на ее жанровую сторону.

Сам карнавал (повторяем: в смысле совокупности всех разнообразных празднеств карнавального типа) — это, конечно, не

литературное явление. Это *синкретическая зрелищная* форма обрядового характера. Форма эта очень сложная, многообразная, имеющая, при общей карнавальной основе, различные вариации и оттенки в зависимости от различия эпох, народов и отдельных празднеств. Карнавал выработал целый язык символических конкретно-чувственных форм — от больших и сложных массовых действ до отдельных карнавальных жестов. Язык этот дифференцированно, можно сказать, членораздельно (как всякий язык) выражал единое (но сложное) карнавальное мироощущение, проникающее все его формы. Язык этот нельзя перевести сколько-нибудь полно и адекватно на словесный язык, тем более на язык отвлеченных понятий, но он поддается известной транспонировке на родственный ему по конкретно-чувственному характеру язык художественных образов, то есть на язык литературы. Эту транспонировку карнавала на язык литературы мы и называем карнавализацией ее. Под углом зрения этой транспонировки мы и будем выделять и рассматривать отдельные моменты и особенности карнавала.

Карнавал — это зрелище без рампы и без разделения на исполнителей и зрителей. В карнавале все активные участники, все причащаются карнавальному действу. Карнавал не созерцают и, строго говоря, даже и не разыгрывают, а *живут* в нем, живут по его законам, пока эти законы действуют, то есть живут *карнавальною жизнью*. Карнавальная же жизнь — это жизнь, выведенная из своей *обычной* колеи, в какой-то мере «жизнь наизнанку», «мир наоборот» («monde à l'envers»).

Законы, запреты и ограничения, определявшие строй и порядок обычной, то есть внекарнавальной, жизни, на время карнавала отменяются; отменяется прежде всего иерархический строй и все связанные с ним формы страха, благоговения, пиетета, этикета и т. п., то есть все то, что определяется социально-иерархическим и всяким иным (в том числе и возрастным) неравенством людей. Отменяется всякая *дистанция* между людьми и вступает в силу особая карнавальная категория — *вольный фамильярный контакт между людьми*. Это очень важный момент карнавального мироощущения. Люди, разделенные в жизни непроницаемыми иерархическими барьерами, вступают в вольный фамильярный контакт на карнавальной площади. Этой категорией фамильярного контакта определяется и особый характер организации массовых действ, и вольная карнавальная жестикуляция, и откровенное карнавальное слово.

В карнавале вырабатывается в конкретно-чувственной, переживаемой в полуреально-полуразыгрываемой форме новый модус взаимоотношений человека с человеком, противопоставляемый всемогущим социально-иерархическим отношениям внекарнавальной жизни. Поведение, жест и слово человека освобождаются из-под власти всякого иерархического положения (сословия, сана, возраста, имущественного состояния), которое всецело определяло их во внекарнавальной жизни, и потому становятся эксцентричными, неуместными с точки зрения логики обычной внекарнавальной жизни. Эксцентричность — это особая категория карнавального мироощущения, органически связанная с категорией фамильярного контакта; она позволяет раскрыться и выразиться — в конкретно-чувственной форме — подспудным сторонам человеческой природы.

С фамильяризацией связана и третья категория карнавального мироощущения — карнавальные мезальянсы. Вольное фамильярное отношение распространяется на все: на все ценности, мысли, явления и вещи. В карнавальные контакты и сочетания вступает все то, что было замкнуто, разъединено, удалено друг от друга внекарнавальным иерархическим мировоззрением. Карнавал сближает, объединяет, обручает и сочетает священное с профанным, высокое с низким, великое с ничтожным, мудрое с глупым и т. п.

С этим связана и четвертая карнавальная категория — профанация: карнавальные кощунства, целая система карнавальных снижений и приземлений, карнавальные непристойности, связанные с производительной силой земли и тела, карнавальные пародии на священные тексты и изречения и т. п.

Все эти карнавальные категории — не отвлеченные мысли о равенстве и свободе, о взаимосвязи всего, о единстве противоречий и т. п. Нет, это конкретно-чувственные, в форме самой жизни переживаемые и разыгрываемые обрядово-зрелищные «мысли», слагавшиеся и жившие на протяжении тысячелетий в широчайших народных массах европейского человечества. Поэтому они и могли оказать такое огромное формальное, жанрообразующее влияние на литературу.

Эти карнавальные категории, и прежде всего категория вольной фамильяризации человека и мира, на протяжении тысячелетий транспонировались в литературу, особенно в диалогическую линию развития романной художественной прозы. Фамильяризация способствовала разрушению эпической и трагической дистанции и переводу всего изображаемого в зону фамильярного контакта, она

существенно отражалась на организации сюжета и сюжетных ситуаций, определяла особую фамильярность авторской позиции по отношению к героям (невозможную в высоких жанрах), вносила логику мезальянсов и профанирующих снижений, наконец, оказывала могучее преобразующее влияние на самый словесный стиль литературы. Все это очень ярко проявляется и в мениппее. К этому мы еще вернемся, но сначала необходимо коснуться некоторых других сторон карнавала, и прежде всего карнавальных действ.

Ведущим карнавальным действом является шутовское увенчание и последующее развенчание карнавального короля. Этот обряд встречается в той или иной форме во всех празднествах карнавального типа: в наиболее разработанных формах — в сатурналиях, в европейском карнавале и в празднике глупцов (в последнем вместо короля избирались шутовские священники, епископы или папа — в зависимости от ранга церкви); в менее разработанной форме — во всех других празднествах этого типа, вплоть до праздничных пирушек с избранием эфемерных королев и королей праздника.

В основе обрядового действа увенчания и развенчания короля лежит самое ядро карнавального мироощущения — пафос смен и перемен, смерти и обновления. Карнавал — праздник всеуничтожающего и всеобновляющего времени. Так можно выразить основную мысль карнавала. Но подчеркиваем еще раз: здесь это не отвлеченная мысль, а живое мироощущение, выраженное в переживаемых и разыгрываемых конкретно-чувственных формах обрядового действа.

Увенчание — развенчание — двуединый амбивалентный обряд, выражающий неизбежность и одновременно зиждительность смены-обновления, веселую относительность всякого строя и порядка, всякой власти и всякого положения (иерархического). В увенчании уже содержится идея грядущего развенчания: оно с самого начала амбивалентно. И увенчивается антипод настоящего короля — раб или шут, и этим как бы открывается и освящается карнавальный мир наизнанку. В обряде увенчания и все моменты самого церемониала, и символы власти, которые вручаются увенчиваемому, и одежда, в которую он облекается, становятся амбивалентными, приобретают оттенок веселой относительности, становятся почти бутафорскими (но это обрядовая бутафория); их символическое значение становится двупланным (как реальные символы власти, то есть во внекарнавальном мире, они однопланны, абсолютны, тяжелы и монолитно-серьез-

ны). Сквозь увенчание с самого начала просвечивает развенчание. И таковы все карнавальные символы: они всегда включают в себя перспективу отрицания (смерти) или наоборот. Рождение чревато смертью, смерть — новым рождением.

Обряд развенчания как бы завершает увенчание и неотделим от него (повторяю: это двуединый обряд). И сквозь него просвечивает новое увенчание. Карнавал торжествует самую смену, самый процесс сменяемости, а не то, что́ именно сменяется. Карнавал, так сказать, функционален, а не субстанционален. Он ничего не абсолютизирует, а провозглашает веселую относительность всего. Церемониал обряда развенчания противоположен обряду увенчания: с развенчаемого совлекают его королевские одеяния, снимают венец, отнимают другие символы власти, осмеивают и бьют. Все символические моменты этого церемониала развенчания получают второй положительный план, это не голое, абсолютное отрицание и уничтожение (абсолютного отрицания, как и абсолютного утверждения, карнавал не знает). Более того, именно в обряде развенчания особенно ярко выступал карнавальный пафос смен и обновлений, образ зиждительной смерти. Поэтому обряд развенчания чаще всего транспонировался в литературу. Но, повторяем, увенчание — развенчание неразделимы, они двуедины и переходят друг в друга; при абсолютном разделении полностью утрачивается их карнавальный смысл.

Карнавальное действо увенчания — развенчания пронизано, конечно, карнавальными категориями (логикой карнавального мира): вольным фамильярным контактом (это очень резко проявляется в развенчании), карнавальными мезальянсами (раб — король), профанацией (игра символами высшей власти) и т. п.

Мы не будем здесь останавливаться на деталях обряда увенчания — развенчания (хотя они очень интересны) и на различных вариациях его по эпохам и разным празднествам карнавального типа. Не будем также анализировать и различные побочные обряды карнавала, такие, например, как переодевания, то есть карнавальные смены одежд, жизненных положений и судеб, карнавальные мистификации, бескровные карнавальные войны, словесные агоны — перебранки, обмен подарками (изобилие как момент карнавальной утопии) и др. Все эти обряды также транспонировались в литературу, придавая символическую глубину и амбивалентность соответствующим сюжетам и сюжетным положениям или веселую относительность и карнавальную легкость и быстроту смен.

Но, конечно, исключительно большое влияние на литературно-художественное мышление имел обряд увенчания — развенчания. Он определил особый развенчивающий тип построения художественных образов и целых произведений, причем развенчание здесь было существенно амбивалентным и двупланным. Если же карнавальная амбивалентность угасала в образах развенчания, то они вырождались в чисто отрицательное разоблачение морального или социально-политического характера, становились однопланными, утрачивали свой художественный характер, превращаясь в голую публицистику.

Необходимо еще особо коснуться амбивалентной природы карнавальных образов. Все образы карнавала двуедины, они объединяют в себе оба полюса смены и кризиса: рождение и смерть (образ беременной смерти), благословение и проклятие (благословляющие карнавальные проклятия с одновременным пожеланием смерти и возрождения), хвалу и брань, юность и старость, верх и низ, лицо и зад, глупость и мудрость. Очень характерны для карнавального мышления парные образы, подобранные по контрасту (высокий — низкий, толстый — тонкий и т. п.) и по сходству (двойники — близнецы). Характерно и использование вещей наоборот: надевание одежды наизнанку (или навыворот), штанов на голову, посуды вместо головных уборов, употребление домашней утвари как оружия и т. п. Это — особое проявление карнавальной категории эксцентричности, нарушения обычного и общепринятого, жизнь, выведенная из своей обычной колеи.

Глубоко амбивалентен образ огня в карнавале. Это огонь, одновременно и уничтожающий и обновляющий мир. На европейских карнавалах всегда почти фигурировало особое сооружение (обычно повозка со всевозможным карнавальным барахлом), называвшееся «адом», в конце карнавала этот «ад» торжественно сжигался (иногда карнавальный «ад» амбивалентно сочетался с рогом изобилия). Характерен обряд «moccoli» римского карнавала: каждый участник карнавала нес зажженную свечу («огарок»), причем каждый старался погасить свечу другого с криком «Sia ammazzato!» («Смерть тебе!»). В своем знаменитом описании римского карнавала (в «Итальянском путешествии») Гёте, пытающийся раскрыть за карнавальными образами их глубинный смысл, приводит глубоко символическую сценку: во время «moccoli» мальчик гасит свечу своего отца с веселым карнавальным криком: «Sia ammazzato il Signore Padre!» (то есть «Смерть тебе, синьор отец!»).

Глубоко амбивалентен и самый карнавальный с м е х. Генетически он связан с древнейшими формами ритуального смеха. Ритуальный смех был направлен на высшее: срамословили и осмеивали солнце (высшего бога), других богов, высшую земную власть, чтобы заставить их о б н о в и т ь с я. Все формы ритуального смеха были связаны со смертью и возрождением, с производительным актом, с символами производительной силы. Ритуальный смех реагировал на к р и з и с ы в жизни солнца (солнцевороты), кризисы в жизни божества, в жизни мира и человека (похоронный смех). В нем сливалось осмеяние с ликованием.

Эта древнейшая ритуальная направленность смеха на высшее (божество и власть) определила привилегии смеха в античности и средние века. В форме смеха разрешалось многое, недопустимое в форме серьезности. В средние века под прикрытием узаконенной вольности смеха была возможна «parodia sacra», то есть пародия на священные тексты и обряды.

Карнавальный смех также направлен на высшее — на смену властей и правд, смену миропорядков. Смех охватывает оба полюса смены, относится к самому процессу смены, к самому к р и з и с у. В акте карнавального смеха сочетаются смерть и возрождение, отрицание (насмешка) и утверждение (ликующий смех). Это глубоко миросозерцательный и универсальный смех. Такова специфика амбивалентного карнавального смеха.

Коснемся в связи со смехом еще одного вопроса — карнавальной природы п а р о д и и. Пародия, как мы уже отмечали, неотъемлемый элемент «Менипповой сатиры» и вообще всех карнавализованных жанров. Чистым жанрам (эпопее, трагедии) пародия органически чужда, карнавализованным же жанрам она, напротив, органически присуща. В античности пародия была неразрывно связана с карнавальным мироощущением. Пародирование — это создание р а з в е н ч и в а ю щ е г о д в о й н и к а, это тот же «мир наизнанку». Поэтому пародия амбивалентна. Античность, в сущности, пародировала все: сатирова драма, например, была первоначально пародийным смеховым аспектом предшествующей ей трагической трилогии. Пародия не была здесь, конечно, голым отрицанием пародируемого. Все имеет свою пародию, то есть свой смеховой аспект, ибо все возрождается и обновляется через смерть. В Риме пародия была обязательным моментом как похоронного, так и триумфального смеха (и тот и другой были, конечно, обрядами карнавального типа). В карнавале пародирование применялось очень широко и имело разнообразные формы и степени: разные образы (например, карнавальные пары разного

рода) по-разному и под разными углами зрения пародировали друг друга, это была как бы целая система кривых зеркал — удлиняющих, уменьшающих, искривляющих в разных направлениях и в разной степени.

Пародирующие двойники стали довольно частым явлением и карнавализованной литературы. Особенно ярко это выражено у Достоевского, — почти каждый из ведущих героев его романов имеет по нескольку двойников, по-разному его пародирующих: для Раскольникова — Свидригайлов, Лужин, Лебезятников, для Ставрогина — Петр Верховенский, Шатов, Кириллов, для Ивана Карамазова — Смердяков, черт, Ракитин. В каждом из них (то есть из двойников) герой умирает (то есть отрицается), чтобы обновиться (то есть очиститься и подняться над самим собою).

В узкоформальной литературной пародии нового времени связь с карнавальным мироощущением почти вовсе порывается. Но в пародиях эпохи Возрождения (у Эразма, Рабле и других) карнавальный огонь еще пылал: пародия была амбивалентной и ощущала свою связь со смертью — обновлением. Поэтому в лоне пародии и мог зародиться один из величайших и одновременно карнавальнейших романов мировой литературы — «Дон-Кихот» Сервантеса. Достоевский так оценивал этот роман: «Во всем мире нет глубже и сильнее этого *сочинения*. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если б кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: "Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?" — то человек мог бы молча подать Дон-Кихота: "Вот мое заключение о жизни и — можете ли вы за него осудить меня?"».

Характерно, что эту свою оценку «Дон-Кихота» Достоевский строит в форме типичного «диалога на пороге».

В заключение нашего анализа карнавала (под углом зрения карнавализации литературы) несколько слов о карнавальной площади.

Основной ареной карнавальных действ служила площадь с прилегающими к ней улицами. Правда, карнавал уходил и в дома, он был ограничен, в сущности, только во времени, а не в пространстве; он не знает сценической площадки и рампы. Но центральной ареной могла быть только площадь, ибо карнавал по идее своей всенароден и универсален, к фамильярному контакту должны быть причастны все. Площадь была символом всенародности. Карнавальная площадь — площадь карнавальных действ — приобрела дополнительный символический оттенок,

расширяющий и углубляющий ее. В карнавализованной литературе площадь, как место сюжетного действия, становится двуплановой и амбивалентной: сквозь реальную площадь как бы просвечивает карнавальная площадь вольного фамильярного контакта и всенародных увенчаний — развенчаний. И другие места действия (конечно, сюжетно и реально мотивированные), если только они могут быть местом встречи и контакта разнородных людей, — улицы, таверны, дороги, бани, палубы кораблей и т. п. — получают дополнительное карнавально-площадное осмысление (при всей натуралистичности их изображения, универсальная карнавальная символика не боится никакого натурализма).

Празднества карнавального типа занимали огромное место в жизни широчайших народных масс античности — и греческой и, особенно, римской, где центральным (но не единственным) празднеством карнавального типа были сатурналии. Не меньшее (а может быть, и еще большее) значение имели эти празднества и в средневековой Европе и в эпоху Возрождения, причем здесь они были отчасти и непосредственным живым продолжением римских сатурналий. В области народной карнавальной культуры между античностью и средневековьем не было никакого перерыва традиции. Празднества карнавального типа во все эпохи их развития оказывали огромное, до сих пор недостаточно еще оцененное и изученное, влияние на развитие всей культуры, в том числе и литературы, некоторые жанры и направления которой подвергались особенно могучей карнавализации. В античную эпоху особенно сильной карнавализации подвергалась древняя аттическая комедия и вся область серьезно-смехового. В Риме все разновидности сатиры и эпиграммы даже организационно были связаны с сатурналиями, писались для сатурналий или, во всяком случае, создавались под прикрытием узаконенных карнавальных вольностей этого праздника (например, все творчество Марциала непосредственно связано с сатурналиями).

В средние века обширнейшая смеховая и пародийная литература на народных языках и на латыни так или иначе была связана с празднествами карнавального типа — с собственно карнавалом, с «праздником дураков», с вольным «пасхальным смехом» (risus paschalis) и др. В средние века, в сущности, почти каждый церковный праздник имел свою народно-площадную карнавальную сторону (особенно такие, как праздник тела господня). Многие национальные празднества, вроде боя быков например, носили ярко выраженный карнавальный характер. Карнавальная атмосфера господствовала в ярмарочные дни, в праздник сбора вино-

11 Зак. 227

града, в дни постановок мираклей, мистерий, соти́ и т. п.; вся театрально-зрелищная жизнь средневековья носила карнавальный характер. Большие города позднего средневековья (такие, как Рим, Неаполь, Венеция, Париж, Лион, Нюрнберг, Кёльн и др.) жили полной карнавальной жизнью в общей сложности около трех месяцев в году (иногда и больше). Можно сказать (с известными оговорками, конечно), что человек средневековья жил как бы двумя жизнями: одной — официальной, монолитно серьезной и хмурой, подчиненной строгому иерархическому порядку, полной страха, догматизма, благоговения и пиетета, и другой — карнавально-площадной, вольной, полной амбивалентного смеха, кощунств, профанаций всего священного, снижений и непристойностей, фамильярного контакта со всеми и со всем. И обе эти жизни были узаконены, но разделены строгими временны́ми границами.

Не учитывая чередования и взаимного остранения этих двух систем жизни и мышления (официальной и карнавальной), нельзя правильно понять своеобразия культурного сознания средневекового человека, нельзя разобраться и во многих явлениях средневековой литературы, таких, например, как «parodia sacra»[1].

В эту эпоху происходила и карнавализация речевой жизни европейских народов: целые слои языка — так называемая фамильярно-площадная речь — были пронизаны карнавальным мироощущением; создавался и огромный фонд вольной карнавальной жестикуляции. Фамильярная речь всех европейских народов, в особенности бранная и насмешливая, еще и до наших дней полна карнавальных реликтов; карнавальной символики полна и современная бранно-насмешливая жестикуляция.

В эпоху Возрождения карнавальная стихия, можно сказать, снесла многие барьеры и вторглась во многие области официальной жизни и мировоззрения. И прежде всего она овладела почти всеми жанрами большой литературы и существенно преобразовала их. Произошла очень глубокая и почти сплошная карнавализация всей художественной литературы. Карнавальное мироощущение с его категориями, карнавальный смех, символика карнавальных действ увенчаний — развенчаний, смен и переодеваний, карнавальная амбивалентность и все оттенки вольного карнавального

---

[1] Две жизни — официальная и карнавальная — существовали и в античном мире, но там между ними никогда не было такого резкого разрыва (особенно в Греции).

слова — фамильярного, цинически-откровенного, эксцентрического, хвалебно-бранного и т. п. — глубоко проникли почти во все жанры художественной литературы. На основе карнавального мироощущения складываются и сложные формы ренессансного мировоззрения. Сквозь призму карнавального мироощущения в известной мере преломляется и античность, освояемая гуманистами эпохи. Возрождение — это вершина карнавальной жизни[1]. Дальше начинается спуск.

Начиная с XVII века народно-карнавальная жизнь идет на убыль: она почти утрачивает свою всенародность, удельный вес ее в жизни людей резко уменьшается, ее формы обедняются, мельчают и упрощаются. Еще с эпохи Возрождения начинает развиваться придворно-праздничная маскарадная культура, вобравшая в себя целый ряд карнавальных форм и символов (преимущественно внешне декоративного характера). Далее начинает развиваться более широкая (уже не придворная) линия празднеств и увеселений, которую можно назвать маскарадной линией; она сохранила в себе кое-какие вольности и далекие отблески карнавального мироощущения. Многие карнавальные формы оторвались от своей народной основы и ушли с площади в эту камерную маскарадную линию, существующую и поныне. Многие древние формы карнавала сохранились и продолжают жить и обновляться в площадной балаганной комике, а также и в цирке. Сохраняются некоторые элементы карнавала и в театрально-зрелищной жизни нового времени. Характерно, что даже «актерский мирок» сохранил в себе кое-что от карнавальных вольностей, карнавального мироощущения и карнавального обаяния; это очень хорошо раскрыл Гёте в «Годах учения Вильгельма Мейстера», а для нашего времени Немирович-Данченко в своих воспоминаниях. Кое-что от карнавальной атмосферы сохранялось при некоторых условиях и в так называемой богеме, но здесь в большинстве случаев мы имеем дело с деградацией и опошлением карнавального мироощущения (ведь здесь нет уже ни грана от карнавального духа всенародности).

Наряду с этими более поздними ответвлениями от основного карнавального ствола, истощившими этот ствол, продолжали и продолжают существовать и площадной карнавал в собственном

---

[1] Народно-карнавальной культуре средневековья и Возрождения (и отчасти античности) посвящена моя работа «Рабле и народная культура средневековья и Возрождения» (1940), которая в настоящее время готовится к изданию. Там дается и специальная библиография вопроса.

смысле и другие празднества карнавального типа, но они утратили свое былое значение и былое богатство форм и символов.

В результате всего этого произошло измельчание и распыление карнавала и карнавального мироощущения, утрата им подлинной площадной всенародности. Поэтому изменился и характер карнавализации литературы. До второй половины XVII века люди были непосредственно причастны к карнавальным действам и карнавальному мироощущению, они еще жили в карнавале, то есть карнавал был одной из форм самой жизни. Поэтому карнавализация носила непосредственный характер (ведь некоторые жанры даже прямо обслуживали карнавал). Источником карнавализации был сам карнавал. Кроме того, карнавализация имела жанрообразующее значение, то есть определяла не только содержание, но и самые жанровые основы произведения. Со второй половины XVII века карнавал почти полностью перестает быть непосредственным источником карнавализации, уступая свое место влиянию уже ранее карнавализованной литературы; таким образом карнавализация становится чисто литературной традицией. Так, уже у Сореля и Скаррона мы наблюдаем наряду с непосредственным влиянием карнавала сильное воздействие карнавализованной литературы Возрождения (главным образом Рабле и Сервантеса), и это последнее влияние преобладает. Карнавализация, следовательно, уже становится литературно-жанровой традицией. Карнавальные элементы в этой литературе, уже оторванной от непосредственного источника — карнавала, несколько видоизменяются и переосмысливаются.

Конечно, и карнавал в собственном смысле и другие празднества карнавального типа (бой быков, например), и маскарадная линия, и балаганная комика и другие формы карнавального фольклора продолжают оказывать некоторое непосредственное влияние на литературу и до наших дней. Но это влияние в большинстве случаев ограничивается содержанием произведений и не задевает их жанровой основы, то есть лишено жанрообразующей силы.

*

Теперь мы можем вернуться к карнавализации жанров в области серьезно-смехового, уже самое название которой звучит по-карнавальному амбивалентно.

Карнавальная основа «сократического диалога», несмотря на его очень усложненную литературную форму и философскую глубину, не вызывает никаких сомнений. Народно-карнавальные

«прения» смерти и жизни, мрака и света, зимы и лета и т. п., прения, проникнутые пафосом смен и веселой относительности, не позволяющим мысли остановиться и застыть в односторонней серьезности, дурной определенности и однозначности, легли в основу первоначального ядра этого жанра. Этим «сократический диалог» отличен как от чисто риторического диалога, так и от диалога трагического, но карнавальная основа сближает его в некоторых отношениях с агонами древней аттической комедии и с мимами Софрона (были даже сделаны попытки восстановления мимов Софрона по некоторым платоновским диалогам). Самое сократическое открытие диалогической природы мысли и истины предполагает карнавальную фамильяризацию отношений между вступившими в диалог людьми, отмену всяческих дистанций между ними; более того, предполагает фамильяризацию отношений к самому предмету мысли, как бы он ни был высок и важен, и к самой истине. Некоторые диалоги у Платона построены по типу карнавального увенчания — развенчания. Для «сократического диалога» характерны вольные мезальянсы мыслей и образов. «Сократическая ирония» — это редуцированный карнавальный смех.

Амбивалентный характер — сочетание красоты с безобразием — носит и образ Сократа (см. его характеристику Алкивиадом в платоновском «Пире»); в духе карнавальных снижений построены и самохарактеристики Сократа как «сводника» и «повивальной бабки». И самая личная жизнь Сократа была окружена карнавальными легендами (например, о его взаимоотношениях с женой Ксантиппой). Карнавальные легенды вообще глубоко отличны от героизующих эпических преданий: они снижают и приземляют героя, фамильяризуют, приближают и очеловечивают его; амбивалентный карнавальный смех сжигает все ходульное и закостеневшее, но вовсе не уничтожает подлинно героического ядра образа. Следует сказать, что и романные образы героев (Гаргантюа, Уленшпигель, Дон-Кихот, Фауст, Симплициссимус и другие) складывались в атмосфере карнавальных легенд.

Карнавальная природа мениппеи проявляется еще более четко. Карнавализацией проникнуты и ее внешние слои и ее глубинное ядро. Некоторые мениппеи прямо изображают празднества карнавального типа (например, у Варрона в двух сатирах изображались римские празднества; в одной из мениппей Юлиана Отступника изображалось празднование сатурналий на Олимпе). Это еще чисто внешняя (так сказать, тематическая) связь, но и она характерна. Более существенна карнавальная трактовка трех планов мениппеи: Олимпа, преисподней и земли. Изображение

Олимпа носит явно карнавальный характер: вольная фамильяризация, скандалы и эксцентричности, увенчание — развенчание характерны для Олимпа мениппеи. Олимп как бы превращается в карнавальную площадь (см., например, «Зевс трагический» Лукиана). Иногда олимпийские сцены даются в плане карнавальных снижений и приземлений (у того же Лукиана). Еще более интересна последовательная карнавализация преисподней. Преисподняя уравнивает представителей всех земных положений, в ней на равных правах сходятся и вступают в фамильярный контакт император и раб, богач и нищий и т. п.; смерть развенчивает всех увенчанных в жизни. Часто при изображении преисподней применялась карнавальная логика «мира наоборот»: император в преисподней становится рабом, раб — императором и т. п. Карнавализованная преисподняя мениппеи определила средневековую традицию изображений в е с е л о г о а д а, нашедшую свое завершение у Рабле. Для этой средневековой традиции характерно нарочитое смешение античной преисподней с христианским адом. В мистериях ад и черти (в «дьяблериях») тоже последовательно карнавализованы.

И земной план в мениппее карнавализован: почти за всеми сценами и событиями реальной жизни, в большинстве случаев натуралистически изображенными, просвечивает более или менее отчетливо карнавальная площадь с ее специфической карнавальной логикой фамильярных контактов, мезальянсов, переодеваний и мистификаций, контрастных парных образов, скандалов, увенчаний — развенчаний и т. п. Так, за всеми трущобно-натуралистическими сценами «Сатирикона» с большей или меньшей отчетливостью сквозит карнавальная площадь. Да и самый сюжет «Сатирикона» последовательно карнавализован. То же самое мы наблюдаем в «Метаморфозах» («Золотом осле») Апулея. Иногда карнавализация залегает в более глубоких пластах и позволяет говорить только о к а р н а в а л ь н ы х о б е р т о н а х отдельных образов и событий. Иногда же она выступает и наружу, например, в чисто карнавальном эпизоде мнимого убийства у п о р о г а, когда Люций вместо людей прокалывает бурдюки с вином, принимая вино за кровь, и в последующей сцене карнавальной мистификации суда над ним. Карнавальные обертоны звучат даже в такой серьезной по тону мениппее, как «Утешение философии» Боэция.

Карнавализация проникает и в глубинное философско-диалогическое ядро мениппеи. Мы видели, что для этого жанра характерна обнаженная постановка последних вопросов жизни и смерти и предельная универсальность (частных проблем и развернутой

философской аргументации он не знает). Карнавальная мысль также живет в сфере последних вопросов, но она дает им не отвлеченно-философское или религиозно-догматическое решение, а разыгрывает их в конкретно-чувственной форме карнавальных действ и образов. Поэтому карнавализация позволяла переводить последние вопросы из отвлеченно-философской сферы через карнавальное мироощущение в конкретно-чувственный план образов и событий, по-карнавальному динамичных, разнообразных и ярких. Карнавальное мироощущение и позволило «облечь философию в пестрое одеяние гетеры». Карнавальное мироощущение — приводной ремень между идеей и авантюрным художественным образом. В европейской литературе нового времени ярким примером этого служат философские повести Вольтера с их идейным универсализмом и карнавальной динамикой и пестротой (например, «Кандид»); эти повести в очень наглядной форме раскрывают традиции мениппеи и карнавализации.

Карнавализация, таким образом, проникает и в самое философское ядро мениппеи.

Можно сделать теперь такой вывод. Мы обнаружили в мениппее поразительное сочетание, казалось бы, абсолютно разнородных и несовместимых элементов: философского диалога, авантюры и фантастики, трущобного натурализма, утопии и др. Теперь мы можем сказать, что скрепляющим началом, связавшим все эти разнородные элементы в органическое целое жанра, началом исключительной силы и цепкости был карнавал и карнавальное мироощущение. И в дальнейшем развитии европейской литературы карнавализация постоянно помогала разрушению всяких барьеров между жанрами, между замкнутыми системами мыслей, между различными стилями и т. п., она уничтожала всякую замкнутость и взаимное игнорирование, сближала далекое, объединяла разъединенное. В этом великая функция карнавализации в истории литературы.

Теперь несколько слов о мениппее и карнавализации на христианской почве.

Мениппея и родственные жанры, развивающиеся в ее орбите, оказали определяющее влияние на формирующуюся древнехристианскую литературу — греческую, римскую и византийскую.

Основные повествовательные жанры древнехристианской литературы — «евангелия», «деяния апостолов», «апокалипсис» и «жития святых и мучеников» — связаны с античной ареталогией, которая в первые века новой эры развивалась в орбите мениппеи. В христианских жанрах это влияние резко усиливается, особенно

за счет диалогического элемента мениппеи. В этих жанрах, особенно в многочисленных «евангелиях» и «деяниях», вырабатываются классические христианские диалогические синкризы: искушаемого (Христа, праведника) с искусителем, верующего с неверующим, праведника с грешником, нищего с богатым, последователя Христа с фарисеем, апостола (христианина) с язычником и др. Синкризы эти известны всем по каноническим евангелиям и деяниям. Вырабатываются и соответствующие анакризы (то есть провоцирование словом или сюжетной ситуацией).

Огромное организующее значение в христианских жанрах, как и в мениппее, имеет испытание идеи и ее носителя, испытание соблазнами и мученичеством (особенно, конечно, в житийном жанре). Как и в мениппее, здесь сходятся в одной, существенно диалогизованной, плоскости на равных правах властители, богачи, разбойники, нищие, гетеры и т. п. Известное значение имеют здесь, как и в мениппее, сонные видения, безумие и одержимость всякого рода. Наконец, христианская повествовательная литература вобрала в себя и родственные жанры: симпосион (евангельские трапезы) и солилоквиум.

Христианская повествовательная литература (независимо от влияния карнавализованной мениппеи) также подвергалась и непосредственной карнавализации. Достаточно напомнить сцену увенчания — развенчания «царя иудейского» из канонических евангелий. Но карнавализация гораздо сильнее проявляется в апокрифической христианской литературе.

Таким образом, и древнехристианская повествовательная литература (в том числе и та, которая была канонизована) проникнута элементами мениппеи и карнавализации[1].

Таковы античные истоки, «начала» («архаика») той жанровой традиции, одной из вершин которой стало творчество Достоевского. Эти «начала» в обновленном виде сохраняются в его творчестве.

Но Достоевский отделен от этих истоков двумя тысячелетиями, на протяжении которых жанровая традиция продолжала развиваться, осложняться, видоизменяться, переосмысливаться (сохраняя при этом свое единство и непрерывность). Несколько слов о дальнейшем развитии мениппеи.

Мы видели, что уже на античной почве, в том числе и на древнехристианской, мениппея проявляла исключительную «протеиче-

---

[1] Достоевский был очень хорошо знаком не только с канонической христианской литературой, но и с апокрифами.

скую» способность менять свою внешнюю форму (сохраняя свою внутреннюю жанровую сущность), разрастаться до целого романа, сочетаться с родственными жанрами, внедряться в другие большие жанры (например, в греческий и древнехристианский роман). Эта способность проявляется и в дальнейшем развитии мениппеи, как в средние века, так и в новое время.

В средние века жанровые особенности мениппеи продолжают жить и обновляться в некоторых жанрах латинской церковной литературы, непосредственно продолжающей традиции литературы древнехристианской, особенно в некоторых разновидностях житийной литературы. В более свободной и оригинальной форме мениппея живет в таких диалогизованных и карнавализованных жанрах средневековья, как «споры», «прения», амбивалентные «прославления» (desputaisons, dits, débats), моралите и миракли, а в позднее средневековье — мистерии и соти́. Элементы мениппеи прощупываются в резко карнавализованной пародийной и полупародийной литературе средневековья: в пародийных загробных видениях, в пародийных «евангельских чтениях» и т. п. Наконец, очень важным моментом в развитии этой жанровой традиции является новеллистическая литература средневековья и раннего Возрождения, глубоко проникнутая элементами карнавализованной мениппеи[1].

Все это средневековое развитие мениппеи проникнуто элементами местного карнавального фольклора и отражает специфические особенности разных периодов средневековья.

В эпоху Возрождения — эпоху глубокой и почти сплошной карнавализации всей литературы и мировоззрения — мениппея внедряется во все большие жанры эпохи (у Рабле, Сервантеса, Гриммельсхаузена и других), одновременно развиваются разнообразные ренессансные формы мениппеи, в большинстве случаев сочетающие античные и средневековые традиции этого жанра: «Кимвал мира» Деперье, «Похвала глупости» Эразма, «Назидательные новеллы» Сервантеса, «Satyre Menippée de la vertue du Catholicon d'Espagne» («Мениппова сатира о достоинствах испанского Католикона», 1594 г., одна из величайших политических сатир мировой литературы), сатиры Гриммельсхаузена, Кеведо и других.

[1] Здесь необходимо отметить то огромное влияние, которое оказала новелла «О целомудренной эфесской матроне» (из «Сатирикона») на средневековье и Возрождение. Эта вставная новелла — одна из величайших мениппей античности.

10 Зак. 227

В новое время наряду с внедрением мениппеи в другие карнавализованные жанры продолжается и ее самостоятельное развитие в разных вариантах и под разными названиями: «лукиановский диалог», «разговоры в царстве мертвых» (разновидности с преобладанием античных традиций), «философская повесть» (характерная для эпохи Просвещения разновидность мениппеи), «фантастический рассказ» и «философская сказка» (формы, характерные для романтизма, например, для Гофмана) и др. Здесь следует отметить, что в новое время жанровыми особенностями мениппеи пользовались разные литературные направления и творческие методы, конечно, по-разному их обновляя. Так, например, рационалистическая «философская повесть» Вольтера и романтическая «философская сказка» Гофмана имеют общие жанровые черты мениппеи и одинаково резко карнавализованы при всем глубоком различии их художественного направления, идейного содержания и, конечно, творческой индивидуальности (достаточно сравнить, например, «Микромегас» и «Крошку Цахес»). Нужно сказать, что мениппея в литературах нового времени была преимущественным проводником наиболее сгущенных и ярких форм карнавализации.

В заключение считаем нужным подчеркнуть, что жанровое название «мениппея», как и все другие античные жанровые названия — «эпопея», «трагедия», «идиллия» и др., — в применении к литературе нового времени употребляется как обозначение жанровой сущности, а не определенного жанрового канона (как в античности)[1].

На этом мы заканчиваем наш экскурс в область истории жанров и возвращаемся к Достоевскому (хотя и на протяжении всего экскурса мы ни на один миг не теряли его из виду).

*

Мы уже отмечали по ходу нашего экскурса, что данная нами характеристика мениппеи и родственных жанров почти полностью

[1] Но такие жанровые термины, как «эпопея», «трагедия» и «идиллия», в применении к новой литературе стали общепринятыми и привычными, и нас нисколько не смущает, когда «Войну и мир» называют эпопеей, «Бориса Годунова» — трагедией, а «Старосветских помещиков» — идиллией. Но жанровый термин «мениппея» непривычен (особенно в нашем литературоведении), и потому применение его к произведениям новой литературы (например, Достоевского) может показаться несколько странным и натянутым.

распространяется и на жанровые особенности творчества Достоевского. Теперь мы должны конкретизировать это положение путем анализа некоторых к л ю ч е в ы х в жанровом отношении произведений его.

Два «фантастических рассказа» позднего Достоевского — «Бобок» (1873) и «Сон смешного человека» (1877) — могут быть названы мениппеями почти в строгом античном смысле этого термина, настолько четко и полно проявляются в них классические особенности этого жанра. В ряде других произведений («Записки из подполья», «Кроткая» и др.) даны более свободные и более далекие от античных образцов варианты той же жанровой сущности. Наконец, мениппея внедряется во все большие произведения Достоевского, особенно в его пять зрелых романов, притом внедряется в самых существенных, решающих моментах этих романов. Поэтому мы можем прямо сказать, что мениппея, в сущности, задает тон всему творчеству Достоевского.

Вряд ли мы ошибемся, если скажем, что «Бобок» по своей глубине и смелости — одна из величайших мениппей во всей мировой литературе. Но на ее содержательной глубине мы здесь останавливаться не будем, — нас интересуют здесь собственно жанровые особенности этого произведения.

Характерен прежде всего образ рассказчика и т о н его рассказа. Рассказчик — «одно лицо»[1] — находится н а п о р о г е сумасшествия (белой горячки). Но и помимо этого он человек н е к а к в с е, то есть уклонившийся от общей нормы, выпавший из обычной жизненной колеи, всеми презираемый и всех презирающий, то есть перед нами новая разновидность «человека из подполья». Тон у него зыбкий, двусмысленный, с приглушенной амбивалентностью, с элементами инфернального шутовства (как у мистерийных чертей). Несмотря на внешнюю форму «рубленых» коротких категорических фраз, он прячет свое последнее слово, увиливает от него. Он сам приводит характеристику своего слога, данную приятелем: «У тебя, говорит, слог меняется, рубленый. Рубишь, рубишь — и вводное предложение, потом к вводному еще вводное, потом в скобках еще что-нибудь вставишь, а потом опять зарубишь, зарубишь...» (X, 343).

Речь его внутренне диалогизована и вся пронизана полемикой. И начинается рассказ прямо с полемики с каким-то Семеном Ардальоновичем, обвинившим его в пьянстве. Полемизирует он с

---

[1] В «Дневнике писателя» он появляется еще раз в «Полписьма "одного лица"».

редакторами, которые не печатают его произведений (он непризнанный писатель), с современной публикой, не способной понимать юмор, полемизирует, в сущности, со всеми своими современниками. А затем, когда развертывается главное действие, негодующе полемизирует с «современными мертвецами». Таков этот, типичный для мениппеи, диалогизованный и двусмысленный словесный стиль и тон рассказа.

В начале рассказа дается рассуждение на типичную для карнавализованной мениппеи тему об относительности и амбивалентности разума и безумия, ума и глупости. А затем идет описание кладбища и похорон.

Все описание это проникнуто подчеркнутым фамильярным и профанирующим отношением к кладбищу, к похоронам, к кладбищенскому духовенству, к покойникам, к самому «смерти таинству». Все описание построено на оксюморных сочетаниях и карнавальных мезальянсах, все оно полно снижений и приземлений, карнавальной символики и одновременно грубого натурализма.

Вот несколько типичных отрывков:

«Ходил развлекаться, попал на похороны. <...> Лет двадцать пять, я думаю, не бывал на кладбище; вот еще местечко!

Во-первых, дух. Мертвецов пятнадцать наехало. Покровы разных цен; даже было два катафалка: одному генералу и одной какой-то барыне. Много скорбных лиц, много и притворной скорби, а много и откровенной веселости. Причту нельзя пожаловаться: доходы. Но дух, дух. Не желал бы быть здешним духовным лицом». (Типичный для жанра профанирующий каламбур.)

«В лица мертвецов заглядывал с осторожностью, не надеясь на мою впечатлительность. Есть выражения мягкие, есть и неприятные. Вообще улыбки не хороши, а у иных даже очень».

«Вышел, пока служба, побродить за врата. Тут сейчас богадельня, а немного подальше и ресторан. И так себе, не дурной ресторанчик: и закусить и всё. Набилось много и из провожатых. Много заметил веселости и одушевления искреннего. Закусил и выпил» (X, 343-344).

Мы выделили разрядкой наиболее резкие оттенки фамильяризации и профанации, оксюморные сочетания, мезальянсы, приземление, натурализм и символику. Мы видим, что текст очень сильно ими насыщен. Перед нами довольно сгущенный образец

стиля карнавализованной мениппеи. Напомним символическое значение амбивалентного сочетания: смерть — смех (здесь веселость) — пир (здесь «закусил и выпил»).

Дальше идет небольшое и зыбкое размышление рассказчика, присевшего на надгробную плиту, на тему об удивлении и об уважении, от которых современные люди отказались. Это рассуждение важно для понимания авторской концепции. А затем дается такая, одновременно и натуралистическая и символическая, деталь:

«На плите подле меня лежал недоеденный бутерброд: глупо и не к месту. Скинул его на землю, так как это не хлеб, а лишь бутерброд. Впрочем, на землю хлеб крошить, кажется, не грешно; это на пол грешно. Справиться в календаре Суворина» (X, 345).

Сугубо натуралистическая и профанирующая деталь — недоеденный бутерброд на могиле — дает повод коснуться символики карнавального типа: крошить хлеб на землю можно — это посев, оплодотворение, на пол нельзя — это бесплодное лоно.

Дальше начинается развитие фантастического сюжета, который создает анакризу исключительной силы (Достоевский великий мастер анакризы). Рассказчик слушает разговор мертвецов под землей. Оказывается, что их жизнь в могилах еще продолжается некоторое время. Умерший философ Платон Николаевич (аллюзия на «сократический диалог») давал этому такое объяснение:

« — Он (Платон Николаевич. — *М. Б.*) объясняет это самым простым фактом, именно тем, что наверху, когда еще мы жили, то считали ошибочно тамошнюю смерть за смерть. Тело здесь еще раз как будто оживает, остатки жизни сосредоточиваются, но только в сознании. Это — не умею вам выразить — продолжается жизнь как бы по инерции. Все сосредоточено, по мнению его, где-то в сознании и продолжается еще месяца два или три... иногда даже полгода... Есть, например, здесь один такой, который почти совсем разложился, но раз недель в шесть он все еще вдруг пробормочет одно словцо, конечно, бессмысленное, про какой-то бобок: «Бобок, бобок», — но и в нем, значит, жизнь все еще теплится незаметною искрой...» (X, 354).

Этим создается исключительная ситуация: последняя жизнь сознания (два-три месяца до полного засыпания), освобожденная от всех условий, положений, обязанностей и законов обычной жизни, так сказать, жизнь вне жизни. Как она будет использована «современными мертвецами»? Анакриза,

провоцирующая сознания мертвецов раскрыться с полной, ничем не ограниченной свободой. И они раскрываются.

Развертывается типическая карнавализованная преисподняя мениппей: довольно пестрая толпа мертвецов, которые не сразу способны освободиться от своих земных иерархических положений и отношений, возникающие на этой почве комические конфликты, брань и скандалы; с другой стороны, вольности карнавального типа, сознание полной безответственности, откровенная могильная эротика, смех в гробах («...приятно хохоча, заколыхался труп генерала») и т. п. Резкий карнавальный тон этой парадоксальной «жизни вне жизни» задается с самого начала игрою в преферанс, происходящей в могиле, на которой сидит рассказчик (конечно, пустою игрою, «наизусть»). Все это — типичные черты жанра.

«Королем» этого карнавала мертвецов выступает «негодяй псевдовысшего света» (как он сам себя характеризует), барон Клиневич. Приведем его слова, освещающие анакризу и ее использование. Отмахнувшись от моральных интерпретаций философа Платона Николаевича (пересказанных Лебезятниковым), он заявляет:

« — Довольно, и далее, я уверен, все вздор. Главное, два или три месяца жизни и в конце концов — бобок. Я предлагаю всем провести эти два месяца как можно приятнее и для того всем устроиться на иных основаниях. Господа! я предлагаю ничего не стыдиться!»

Встретив всеобщую поддержку мертвецов, он несколько дальше развивает свою мысль так:

« — Но пока я хочу, чтоб не лгать. Я только этого и хочу, потому что это главное. На земле жить и не лгать невозможно, ибо жизнь и ложь синонимы; ну а здесь мы для смеху будем не лгать. Черт возьми, ведь значит же что-нибудь могила! Мы все будем вслух рассказывать наши истории и уже ничего не стыдиться. Я прежде всех про себя расскажу. Я, знаете, из плотоядных. Все это там вверху было связано гнилыми веревками. Долой веревки, и проживем эти два месяца в самой бесстыдной правде! Заголимся и обнажимся!

— Обнажимся, обнажимся! — закричали во все голоса» (X, 355-356).

Диалог мертвецов был неожиданно прерван по-карнавальному:

«И тут я вдруг чихнул. Произошло внезапно и ненамеренно, но эффект вышел поразительный: все смолкло, точно на кладбище, исчезло, как сон. Настала истинно могильная тишина».

Приведу еще заключительную оценку рассказчика, интересную по своему тону:

«Нет, этого я не могу допустить; нет, воистину нет! Бобок меня не смущает (вот он, бобок-то, и оказался!).

Разврат в таком месте, разврат последних упований, разврат дряблых и гниющих трупов и — даже не щадя последних мгновений сознания! Им даны, подарены эти мгновения и... А главное, главное, в таком месте! Нет, этого я не могу допустить...» (X, 357-358).

Здесь в речь рассказчика врываются почти чистые слова и интонации совсем иного голоса, то есть авторского голоса, врываются, но тут же и обрываются на слове «и...».

Концовка рассказа фельетонно-журналистская:

«Снесу в «Гражданин»; там одного редактора портрет тоже выставили. Авось напечатает».

Такова почти классическая мениппея Достоевского. Жанр выдержан здесь с поразительно глубокой целостностью. Можно даже сказать, что жанр мениппеи раскрывает здесь свои лучшие возможности, реализует свой максимум. Это, конечно, менее всего стилизация умершего жанра. Напротив, в этом произведении Достоевского жанр мениппеи продолжает жить своей полной жанровой жизнью. Ведь жизнь жанра и заключается в его постоянных возрождениях и обновлениях в оригинальных произведениях. «Бобок» Достоевского, конечно, глубоко оригинален. Достоевский не писал и пародии на жанр, он использовал его по прямому назначению. Однако нужно заметить, что мениппея всегда — в том числе и древнейшая, античная — в какой-то мере пародирует себя самое. Это один из жанровых признаков мениппеи. Элемент самопародирования — одна из причин необычайной живучести этого жанра.

Здесь мы должны коснуться вопроса о возможных жанровых источниках Достоевского. Сущность каждого жанра осуществляется и раскрывается во всей своей полноте только в тех разнообразных вариациях его, которые создаются на протяжении исторического развития данного жанра. Чем полнее доступны художнику все эти вариации, тем богаче и гибче он владеет языком данного жанра (ведь язык жанра конкретен и историчен).

Достоевский очень хорошо и тонко понимал все жанровые возможности мениппеи. Он обладал исключительно глубоким и дифференцированным чувством этого жанра. Проследить все возможные контакты Достоевского с различными разновидностями мениппеи было бы очень важно как для более глубокого понимания жанровых особенностей его творчества, так и для более полного представления о развитии самой жанровой традиции до Достоевского.

С разновидностями античной мениппеи непосредственнее и теснее всего Достоевский был связан через древнехристианскую литературу (то есть через «евангелия», «апокалипсис» , «жития» и др.). Но он, безусловно, был знаком и с классическими образцами античной мениппеи. Весьма вероятно, что он знал мениппею Лукиана «Менипп, или Путешествие в загробное царство» и его же «Разговоры в царстве мертвых» (группа мелких диалогических сатир). В этих произведениях показаны разные типы поведения мертвецов в условиях загробного царства, то есть в карнавализованной преисподней. Нужно сказать, что Лукиан — «Вольтер древности» — был широко известен в России начиная с XVIII века[1] и вызывал многочисленные подражания, а жанровая ситуация «встречи в загробном мире» стала ходячей в литературе вплоть до школьных упражнений.

Достоевский, возможно, был знаком и с мениппеей Сенеки «Отыквление». Мы находим у Достоевского три момента, созвучные с этой сатирой: 1) «откровенное веселье» провожающих на кладбище у Достоевского, возможно, навеяно эпизодом у Сенеки: Клавдий, пролетая с Олимпа в преисподнюю через землю, застает на земле свои собственные похороны и убеждается, что все провожающие очень веселы (кроме сутяг); 2) игра в преферанс впустую, «наизусть», может быть, навеяна игрою Клавдия в кости в преисподней, притом тоже впустую (кости вываливаются прежде броска); 3) натуралистическое развенчание смерти у Достоевского напоминает еще более грубо натуралистическое изображение смерти Клавдия, который умирает (испускает дух) в момент испражнения[2].

---

[1] В XVIII веке «Разговоры в царстве мертвых» писал Сумароков и даже А. В. Суворов, будущий полководец (см. его «Разговор в царстве мертвых между Александром Македонским и Геростратом», 1755).

[2] Правда, подобного рода сопоставления не могут иметь решающей доказательной силы. Все эти сходные моменты могли быть порождены и

Не подлежит сомнению знакомство Достоевского, более или менее близкое, и с другими античными произведениями данного жанра — с «Сатириконом», с «Золотым ослом» и др.[1]

Очень многочисленными и разнородными могли быть европейские жанровые источники Достоевского, раскрывавшие ему богатство и разнообразие мениппеи. Знал он, вероятно, литературно-полемическую мениппею Буало «Герои романа», знал, может быть, и литературно-полемическую же сатиру Гёте «Боги, герои и Виланд«. Был он, вероятно, знаком с «диалогами мертвых» Фенелона и Фонтенеля (Достоевский был прекрасный знаток французской литературы). Все эти сатиры связаны с изображением загробного царства, и все они внешне выдерживают античную (преимущественно лукиановскую) форму этого жанра.

Очень существенное значение для понимания жанровых традиций Достоевского имеют свободные по внешней форме, но типические по своему жанровому существу мениппеи Дидро. Но тон и стиль рассказа у Дидро (иногда в духе эротической литературы XVIII века), конечно, отличен от Достоевского. В «Племяннике Рамо» (по существу тоже мениппея, но без фантастического элемента) мотив предельно откровенных признаний без единого грана раскаяния созвучен «Бобку». И самый образ племянника Рамо, откровенно «хищного типа», считающего общественную мораль, как и Клиневич, «гнилыми веревками» и признающего только «бесстыдную правду», созвучен образу Клиневича.

С другою разновидностью свободной мениппеи Достоевский был знаком по «философским повестям» Вольтера. Этот тип мениппеи был очень близок к некоторым сторонам его творчества (у Достоевского был даже замысел написать «Русского Кандида»).

Напомним об огромном значении для Достоевского диалогической культуры Вольтера и Дидро, восходящей к «сократическому диалогу», к античной мениппее и — отчасти — к диатрибе и солилоквиуму.

логикой самого жанра, в особенности же логикой карнавальных развенчаний, снижений и мезальянсов.

[1] Не исключена, хотя и сомнительна, возможность знакомства Достоевского с сатирами Варрона. Полное научное издание фрагментов Варрона вышло в 1865 году (Riese. Varronis Saturarum Menippearum reliquiae. Leipzig, 1865). Книга вызвала интерес не только в узко филологических кругах, и Достоевский мог ознакомиться с ней из вторых рук во время своего пребывания за границей, а может быть, и через знакомых русских филологов.

Другой тип свободной мениппеи, с фантастическим и сказочным элементом, был представлен в творчестве Гофмана, который оказал значительное влияние уже на раннего Достоевского. Привлекли внимание Достоевского и близкие по своей сущности к мениппее рассказы Эдгара По. В своей заметке «Три рассказа Эдгара Поэ» Достоевский очень верно отметил близкие ему самому особенности этого писателя:

«Он почти всегда берет самую исключительную действительность, ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое положение, и с какою силою проницательности, с какою поражающею верностию рассказывает он о состоянии души этого человека!»[1]

Правда, в этом определении выдвинут только один момент мениппеи — создание исключительной сюжетной ситуации, то есть провоцирующей анакризы, но именно этот момент Достоевский постоянно выдвигал как главную отличительную особенность своего собственного творческого метода.

Наш обзор (далеко не полный) жанровых источников Достоевского показывает, что он знал или мог знать разнообразные вариации мениппеи, жанра очень пластичного, богатого возможностями, исключительно приспособленного для проникновения в «глубины души человеческой» и для острой и обнаженной постановки «последних вопросов».

На рассказе «Бобок» можно показать, насколько жанровая сущность мениппеи отвечала всем основным творческим устремлениям Достоевского. Этот рассказ в жанровом отношении является одним из самых ключевых его произведений.

Обратим прежде всего наше внимание на следующее. Маленький «Бобок» — один из самых коротких сюжетных рассказов Достоевского — является почти микрокосмом всего его творчества. Очень многие, и притом важнейшие, идеи, темы и образы его творчества — и предшествующего и последующего — появляются здесь в предельно острой и обнаженной форме: идея о том, что «все позволено», если нет бога и бессмертия души (один из ведущих образов идей в его творчестве); связанная с этим тема исповеди без покаяния и «бесстыдной правды», проходящая через все творчество Достоевского, начиная с «Записок из подполья»; тема последних моментов сознания (связанная в других произведениях

---

[1] Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева, т. XIII. М. — Л., Госиздат, 1930, стр. 523.

с темами смертной казни и самоубийства); тема сознания, находящегося на грани безумия; тема сладострастия, проникшего в высшие сферы сознания и мысли; тема сплошной «неуместности» и «неблагообразия» жизни, оторванной от народных корней и народной веры, и др. — все эти темы и идеи в сгущенной и обнаженной форме вмещены в узкие, казалось бы, рамки этого рассказа.

И ведущие образы рассказа (их, правда, немного) созвучны с другими образами творчества Достоевского: Клиневич в упрощенно обостренной форме повторяет кн. Валковского, Свидригайлова и Федора Павловича; рассказчик («одно лицо») — вариант «подпольного человека»; знакомы нам в какой-то мере и генерал Первоедов[1], и сладострастный старик сановник, растративший огромный казенный капитал, предназначенный «для вдов и сирот», и подхалим Лебезятников, и инженер-прогрессист, желающий «устроить здешнюю жизнь на новых и уже разумных началах».

Особое место среди мертвецов занимает «простолюдин» (зажиточный лавочник); он один сохранил связь с народом и его верой, а потому и в могиле ведет себя благообразно, принимает смерть как таинство, происходящее же вокруг (среди развратных мертвецов) истолковывает как «хождение души по мытарствам», с нетерпением ждет «сороковин» («Хоша бы сороковинки наши скорее пристигли: слезные гласы их над собою услышу, супруги вопль и детей тихий плач!..»). Благообразие и самый благоговейный стиль речи этого простолюдина, противопоставленные неуместности и фамильярному цинизму всех остальных (и живых и мертвых), отчасти предвосхищают будущий образ странника Макара Долгорукого, хотя здесь, в условиях мениппеи, «благообразный» простолюдин дан с легким оттенком комизма и некоторой неуместности.

Более того, карнавализованная преисподняя «Бобка» внутренне глубоко созвучна тем сценам скандалов и катастроф, которые имеют такое существенное значение почти во всех произведениях Достоевского. Эти сцены, происходящие обычно в гости-

---

[1] Генерал Первоедов и в могиле не может отрешиться от сознания своего генеральского достоинства и во имя этого достоинства он категорически протестует против предложения Клиневича (перестать стыдиться), заявляя при этом: «я служил государю моему». В «Бесах» есть аналогичная ситуация, но в реальном земном плане: генерал Дроздов, находясь среди нигилистов, которые самое слово «генерал» считают бранной кличкой, защищает свое генеральское достоинство теми же самыми словами. Оба эпизода трактуются в комическом плане.

ных, конечно, гораздо сложнее, пестрее, полны карнавальных контрастов, резких мезальянсов и эксцентричностей, существенных увенчаний — развенчаний, но внутренняя сущность их аналогична: лопаются (или хотя бы ослабляются на миг) «гнилые веревки» официальной и личной лжи и обнажаются человеческие души, страшные, как в преисподней, или, наоборот, светлые и чистые. Люди на миг оказываются вне обычных условий жизни, как на карнавальной площади или в преисподней, и раскрывается иной — более подлинный — смысл их самих и их отношений друг к другу.

Такова, например, знаменитая сцена на именинах Настасьи Филипповны («Идиот»). Здесь есть и внешние созвучия с «Бобком»: Фердыщенко (мелкий мистерийный чертик) предлагает пети-жё — каждому рассказать самый дурной поступок всей своей жизни (ср. предложение Клиневича: «Мы все будем вслух рассказывать наши истории и уже ничего не стыдиться»). Правда, рассказанные истории не оправдали ожидание Фердыщенко, но это пети-жё содействовало подготовке той карнавально-площадной атмосферы, в которой совершаются резкие карнавальные перемены судеб и обликов людей, разоблачаются цинические расчеты и звучит по-площадному фамильярная развенчивающая речь Настасьи Филипповны. Мы, конечно, не касаемся здесь глубокого морально-психологического и социального смысла этой сцены, — нас интересует собственно жанровая сторона ее, те карнавальные обертоны, которые звучат почти в каждом образе и слове (при всей их реалистичности и мотивированности), и тот второй план карнавальной площади (и карнавализованной преисподней), который как бы просвечивает сквозь реальную ткань этой сцены.

Назову еще резко карнавализованную сцену скандалов и развенчаний на поминках по Мармеладову (в «Преступлении и наказании»). Или еще более осложненную сцену в светской гостиной Варвары Петровны Ставрогиной в «Бесах» с участием сумасшедшей «хромоножки», с выступлением ее брата капитана Лебядкина, с первым появлением «беса» Петра Верховенского, с восторженной эксцентричностью Варвары Петровны, с разоблачением и изгнанием Степана Трофимовича, истерикой и обмороком Лизы, пощечиной Шатова Ставрогину и т. д. Все здесь неожиданно, неуместно, несовместимо и недопустимо при обычном, «нормальном» ходе жизни. Совершенно невозможно представить себе подобную сцену, например, в романе Л. Толстого или Тургенева. Это не светская гостиная, это площадь со своей специфической

логикой карнавально-площадной жизни. Напомню, наконец, исключительно яркую по своему карнавально-мениппейному колориту сцену скандала в келье старца Зосимы («Братья Карамазовы»).

Эти сцены скандалов — а они занимают очень важное место в произведениях Достоевского — почти всегда встречали отрицательную оценку современников[1], встречают ее и до сих пор. Они представлялись и представляются жизненно неправдоподобными и художественно неоправданными. Их часто объясняли приверженностью автора к чисто внешней ложной эффектности. На самом же деле эти сцены и в духе и в стиле всего творчества Достоевского. И они глубоко органичны, в них нет ничего выдуманного: и в целом и в каждой детали они определяются последовательной художественной логикой тех карнавальных действ и категорий, которые мы охарактеризовали выше и которые веками впитывались в карнавализованную линию художественной прозы. В основе их лежит глубокое карнавальное мироощущение, которое осмысливает и объединяет все кажущееся нелепым и неожиданным в этих сценах и создает их художественную правду.

«Бобок» благодаря своему фантастическому сюжету дает эту карнавальную логику в несколько упрощенной (этого требовал жанр), но резкой и обнаженной форме и потому может служить как бы комментарием к более осложненным, но аналогичным явлениям в творчестве Достоевского.

В рассказе «Бобок» как в фокусе собраны лучи, идущие и из предшествующего и из последующего творчества Достоевского. Этим фокусом «Бобок» мог стать именно потому, что это мениппея. Все элементы творчества Достоевского чувствуют себя здесь в своей стихии. Узкие рамки этого рассказа, как мы видим, оказались очень вместительными.

Напомним, что мениппея — универсальный жанр последних вопросов. Действие в ней происходит не только «здесь» и «теперь», а во всем мире и в вечности: на земле, в преисподней и на небе. У Достоевского мениппея сближается с мистерией. Ведь мистерия есть не что иное, как видоизмененный средневековый драматургический вариант мениппеи. Участники действа у Достоевского стоят на пороге (на пороге жизни и смерти, лжи и правды, ума и безумия). И даны они здесь как голоса, звучащие, выступающие «перед землею и небом». И

[1] Даже таких компетентных и благожелательных современников, как А. Н. Майков.

центральная образная идея здесь мистерийна (правда, в духе элевсинских мистерий): «современные мертвецы» — бесплодные зерна, брошенные в землю, но не способные ни умереть (то есть очиститься от себя, подняться над собою), ни возродиться обновленными (то есть принести плод).

*

Второе ключевое в жанровом отношении произведение Достоевского — «Сон смешного человека» (1877).

По своей жанровой сущности произведение это также восходит к мениппее, но к другим ее разновидностям: к «сонной сатире» и к «фантастическим путешествиям» с утопическим элементом. Обе эти разновидности в последующем развитии мениппеи часто сочетаются.

Сон с особым (не эпопейным) художественным осмыслением, как мы уже говорили, впервые вошел в европейскую литературу в жанре «Мениипповой сатиры» (и вообще в области серьезно-смехового). В эпопее сон не разрушал единства изображенной жизни и не создавал второго плана; не разрушал он и простой целостности образа героя. Сон не противопоставлялся обычной жизни как другая возможная жизнь. Такое противопоставление (под тем или иным углом зрения) и появляется впервые в мениппее. Сон здесь вводится именно как возможность совсем другой жизни, организованной по другим законам, чем обычная (иногда прямо как «мир наизнанку»). Жизнь, увиденная во сне, остраняет обычную жизнь, заставляет понять и оценить ее по-новому (в свете увиденной иной возможности). И человек во сне становится другим человеком, раскрывает в себе новые возможности (и худшие и лучшие), испытывается и проверяется сном. Иногда сон прямо строится как увенчание — развенчание человека и жизни.

Таким образом, во сне создается невозможная в обычной жизни исключительная ситуация, служащая все той же основной цели мениппеи — испытанию идеи и человека идеи.

Мениппейная традиция художественного использования сна продолжает жить и в последующем развитии европейской литературы в разных вариациях и с разными оттенками: в «сонных видениях» средневековой литературы, в гротескных сатирах XVI и XVII веков (особенно ярко у Кеведо и Гриммельсхаузена), в сказочно-символическом использовании у романтиков (в том числе в своеобразной лирике сновидений у Генриха Гейне), в психологи-

ческом и социально-утопическом использовании в реалистических романах (у Жорж Санд, у Чернышевского). Особо нужно отметить важную вариацию кризисных снов, приводящих человека к перерождению и к обновлению (кризисная вариация сна использовалась и в драматургии: у Шекспира, у Кальдерона, в XIX веке у Грильпарцера).

Достоевский очень широко использовал художественные возможности сна почти во всех его вариациях и оттенках. Пожалуй, во всей европейской литературе нет писателя, в творчестве которого сны играли бы такую большую и существенную роль, как у Достоевского. Вспомним сны Раскольникова, Свидригайлова, Мышкина, Ипполита, подростка, Версилова, Алеши и Дмитрия Карамазовых и ту роль, которую они играют в осуществлении идейного замысла соответствующих романов. Преобладает у Достоевского кризисная вариация сна. К этой вариации относится и сон «смешного человека».

Что касается до жанровой разновидности «фантастических путешествий», использованной в «Сне смешного человека», то Достоевскому, возможно, было знакомо произведение Сирано де Бержерака «Другой свет, или Государства и империи Луны» (1647-1650). Здесь имеется описание земного рая на луне, откуда рассказчик был изгнан за непочтительность. Его сопровождает в путешествии по луне «демон Сократа», что позволяет автору внести философский элемент (в духе материализма Гассенди). По своей внешней форме произведение Бержерака — целый философско-фантастический роман.

Интересна мениппея Гриммельсхаузена «Der fliegende Wandersmann nach dem Monde» («Полет путешественника на Луну», около 1659 г.), она имела общий источник с книгой Сирано де Бержерака. Здесь на первом плане утопический элемент. Изображается исключительная чистота и правдивость жителей Луны, они не знают пороков, преступлений, лжи, в их стране вечная весна, живут они долго, а смерть встречают веселым пиром в кругу друзей. Детей, рождающихся с порочными наклонностями, чтобы они не развратили общества, отправляют на Землю. Указана точная дата прибытия героя на Луну (как у Достоевского дата сна).

Достоевскому, безусловно, была известна мениппея Вольтера «Микромегас», лежащая в той же — остраняющей земную действительность — фантастической линии развития мениппеи.

В «Сне смешного человека» нас прежде всего поражает предельный универсализм этого произведения и одновременно его

предельная же сжатость, изумительный художественно-философский лаконизм. Сколько-нибудь развернутой дискурсивной аргументации в нем нет. Здесь очень ярко проявляется та исключительная способность Достоевского художественно *видеть* и *чувствовать идею*, о которой мы говорили в предыдущей главе. Перед нами здесь подлинный *художник идеи*.

«Сон смешного человека» дает полный и глубокий синтез универсализма мениппеи, как жанра последних вопросов мировоззрения, с универсализмом средневековой мистерии, изображавшей судьбу рода человеческого: земной рай, грехопадение, искупление. В «Сне смешного человека» наглядно раскрывается внутреннее родство этих двух жанров, связанных, конечно, и историко-генетическим родством. Но доминирует здесь в жанровом отношении античный тип мениппеи. И вообще в «Сне смешного человека» господствует не христианский, а античный дух.

По своему стилю и композиции «Сон смешного человека» довольно значительно отличен от «Бобка»: в нем есть существенные элементы диатрибы, исповеди и проповеди. Такой жанровый комплекс вообще характерен для творчества Достоевского.

Центральная часть произведения — рассказ о сонном видении. Здесь дается замечательная характеристика, так сказать, композиционного своеобразия сновидений:

« <...> совершалось все так, как всегда во сне, когда *перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка, и останавливаешься* лишь на *точках, о которых грезит сердце*» (X, 429).

Это, в сущности, совершенно верная характеристика композиционного метода построения фантастической мениппеи. Более того, с известными ограничениями и оговорками эта характеристика может быть распространена и на весь творческий метод Достоевского. Достоевский почти вовсе не пользуется в своих произведениях относительно непрерывным историческим и биографическим временем, то есть строго эпическим временем, он «перескакивает» через него, он сосредоточивает действие в *точках кризисов, переломов и катастроф*, когда миг по своему внутреннему значению приравнивается к «биллиону лет», то есть утрачивает временную ограниченность. И через пространство он, в сущности, перескакивает и сосредоточивает действие только в двух «точках»: *на пороге* (у дверей, при входе, на лестнице, в коридоре и т. п.), где совершается кризис и перелом, или на *площади*, заменой которой обычно бывает гости-

ная (зал, столовая), где происходит катастрофа и скандал. Именно такова его художественная концепция времени и пространства. Перескакивает он часто и через элементарное эмпирическое правдоподобие и поверхностную рассудочную логику. Потому-то жанр мениппеи так близок ему.

Характерны для творческого метода Достоевского, как художника идеи, и такие слова «смешного человека»:

« <...> я видел истину, — не то что изобрел умом, а видел, видел, и *живой образ* ее наполнил душу мою навеки» (X, 440).

По своей тематике «Сон смешного человека» — почти полная энциклопедия ведущих тем Достоевского, и в то же время все эти темы и самый способ их художественной разработки очень характерны для карнавализованного жанра мениппеи. Остановимся на некоторых из них.

1. В центральной фигуре «смешного человека» явственно прощупывается амбивалентный — серьезно-смеховой — образ «мудрого дурака» и «трагического шута» карнавализованной литературы. Но такая амбивалентность — правда, обычно в более приглушенной форме — характерна для всех героев Достоевского. Можно сказать, что художественная мысль Достоевского не представляла себе никакой человеческой значительности без элементов некоторого чудачества (в его различных вариациях). Ярче всего это раскрывается в образе Мышкина. Но и во всех других ведущих героях Достоевского — и в Раскольникове, и в Ставрогине, и в Версилове, и в Иване Карамазове — всегда есть «нечто смешное», хотя и в более или менее редуцированной форме.

Повторяем, Достоевский, как художник, не представлял себе однотонной человеческой значительности. В предисловии к «Братьям Карамазовым» («От автора») он утверждает даже особую историческую существенность чудачества: «Ибо не только чудак «не всегда» частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались...» (IX, 9).

В образе «смешного человека» эта амбивалентность в соответствии с духом мениппеи обнажена и подчеркнута.

Очень характерна для Достоевского и полнота самосознания «смешного человека»: он сам лучше всех знает, что он смешон («...если был человек на земле, больше всех знавший про то, что я смешон, так это был сам я...»). Начиная свою про-

поведь р а я на земле, он сам отлично понимает его неосуществимость: «Больше скажу: пусть, пусть это никогда не сбудется и не бывать раю (ведь уже это-то я понимаю!) — ну, а я все-таки буду проповедовать» (X, 441). Это чудак, который остро осознает и себя и всё; в нем нет ни грана наивности; его нельзя завершить (так как нет ничего внеположного его сознанию).

2. Рассказ открывается типичнейшей для мениппеи темой человека, который о д и н знает истину и над которым поэтому все остальные люди смеются как над сумасшедшим. Вот это великолепное начало:

«Я смешной человек. Они меня называют теперь сумасшедшим. Это было бы повышение в чине, если б я все еще не оставался для них таким же смешным, как и прежде. Но теперь уж я не сержусь, теперь они все мне милы, и даже когда они смеются надо мной — и тогда чем-то даже особенно милы. Я бы сам смеялся с ними, — не то что над собой, а их любя, если б мне не было так грустно, на них глядя. Грустно потому, что они не знают истины, а я знаю истину. Ох, как тяжело одному знать истину! Но они этого не поймут. Нет, не поймут» (X, 420).

Это типичная позиция мениппейного мудреца (Диогена, Мениппа или Демокрита из «Гиппократова романа»), носителя истины, по отношению ко всем остальным людям, считающим истину безумием или глупостью; но здесь эта позиция по сравнению с античной мениппеей осложнена и углублена. В то же время позиция эта — в различных вариациях и с разнообразными оттенками — характерна для всех ведущих героев Достоевского — от Раскольникова до Ивана Карамазова: одержимость своей «правдой» определяет их отношение к другим людям и создает особый тип одиночества этих героев.

3. Далее в рассказе появляется очень характерная для кинической и стоической мениппеи тема абсолютного равнодушия ко всему в мире: « <...> в душе моей нарастала страшная тоска по одному обстоятельству, которое было уже бесконечно выше всего меня: именно — это было постигшее меня одно убеждение в том, что на свете везде *все равно*. Я очень давно предчувствовал это, но полное убеждение явилось в последний год как-то вдруг. Я вдруг почувствовал, что мне *все равно* было бы, существовал ли бы мир, или если б нигде ничего не было. Я стал слышать и чувствовать всем существом моим, что *ничего при мне не было*» (X, 421).

Это универсальное равнодушие и предощущение небытия приводит «смешного человека» к мысли о самоубийстве. Перед нами

одна из многочисленных у Достоевского вариаций темы Кириллова.

4. Далее идет тема последних часов жизни перед самоубийством (одна из ведущих тем Достоевского). Здесь эта тема, в соответствии с духом мениппеи, обнажена и обострена.

После того как «смешной человек» принял окончательное решение покончить с собой, он встретил на улице девочку, которая умоляла о помощи. «Смешной человек» грубо ее оттолкнул, так как уже чувствовал себя вне всех норм и обязанностей человеческой жизни (как мертвецы в «Бобке»). Вот его размышления.

«Но ведь если я убью себя, например, через два часа, то что мне девочка и какое мне тогда дело и до стыда и до всего на свете? <...> Ведь я потому-то и затопал и закричал диким голосом на несчастного ребенка, что, "дескать, не только вот не чувствую жалости, но если и бесчеловечную подлость сделаю, то теперь могу, потому что через два часа все угаснет"». Это характерное для жанра мениппеи моральное экспериментирование не менее характерно и для творчества Достоевского.

Дальше это размышление продолжается так: «Например, мне вдруг представилось одно странное соображение, что если б я жил прежде на луне, или на Марсе, и сделал бы там какой-нибудь самый срамный и бесчестный поступок, какой только можно себе представить, и был там за него поруган и обесчещен так, как только можно ощутить и представить лишь разве иногда во сне, в кошмаре, и если б, очутившись потом на земле, я продолжал бы сохранять сознание о том, что сделал на другой планете, и, кроме того, знал бы, что уже туда ни за что и никогда не возвращусь, то, смотря с земли на луну, — было бы мне *все равно* или нет? Ощущал ли бы я за тот поступок стыд или нет?» (X, 425-426).

Совершенно аналогичный экспериментирующий вопрос про поступок на луне задает себе и Ставрогин в беседе с Кирилловым (VII, 250). Все это — знакомая нам проблематика Ипполита («Идиот»), Кириллова («Бесы»), могильного бесстыдства в «Бобке». Более того, все это — лишь разные грани одной из ведущих тем всего творчества Достоевского, темы «все позволено» (в мире, где нет бога и бессмертия души) и связанной с ней темы этического солипсизма.

5. Далее развивается центральная (можно сказать, жанрообразующая) т е м а к р и з и с н о г о с н а; точнее, тема перерождения и обновления человека через сновидение, позволившее «воочию» у в и д е т ь возможность совсем иной человеческой жизни на земле.

«Да, мне приснился тогда этот сон, мой сон третьего ноября! Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. Но неужели не все равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину? Ведь если раз узнал истину и увидел ее, то ведь знаешь, что она истина и другой нет и не может быть, спите вы или живете. Ну и пусть сон, и пусть, но эту жизнь, которую вы так превозносите, я хотел погасить самоубийством, а сон мой, сон мой, — о, он возвестил мне новую, великую, обновленную, сильную жизнь!» (X, 427).

6. В самом «сне» подробно развивается утопическая тема земного рая, воочию увиденного и пережитого «смешным человеком» на далекой неведомой звезде. Само описание земного рая выдержано в духе античного золотого века и потому глубоко проникнуто карнавальным мироощущением. Изображение земного рая во многом созвучно сну Версилова («Подросток»). Очень характерна выраженная «смешным человеком» чисто карнавальная вера в единство стремлений человечества и в добрую природу человека: «А между тем ведь все идут к одному и тому же, по крайней мере все стремятся к одному и тому же, от мудреца до последнего разбойника, только разными дорогами. Старая это истина, но вот что тут новое: я и сбиться-то очень не могу. Потому что я видел истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей» (X, 440).

Подчеркнем еще раз, что истина, по Достоевскому, может быть только предметом живого ви́дения, а не отвлеченного познания.

7. В конце рассказа звучит очень характерная для Достоевского тема мгновенного превращения жизни в рай (она глубже всего раскрыта в «Братьях Карамазовых»): «А между тем так это просто: в один бы день, *в один бы час* — все бы сразу устроилось! Главное — люби других как себя, вот что главное, и это все, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь, как устроиться» (X, 441).

8. Отметим еще тему обиженной девочки, которая проходит через ряд произведений Достоевского: мы встречаем ее в «Униженных и оскорбленных» (Нелли), в сне Свидригайлова перед самоубийством, в «исповеди Ставрогина», в «Вечном муже» (Лиза); тема страдающего ребенка — одна из ведущих тем «Братьев Карамазовых» (образы страдающих детей в главе «Бунт», образ Илюшечки, «дитё плачет» в сне Дмитрия).

9. Есть здесь и элементы трущобного натурализма: капитан-дебошир, просящий милостыню на Невском (этот образ знаком нам по «Идиоту» и по «Подростку»), пьянство, картежная игра и драка в комнате рядом с той каморкой, где в вольтеровских креслах проводил свои ночи без сна «смешной человек», погруженный в решение последних вопросов, и где он видит свой сон о судьбе человечества.

Мы не исчерпали, конечно, всех тем «Сна смешного человека», но и этого достаточно, чтобы показать огромную идейную емкость данной разновидности мениппеи и ее соответствие тематике Достоевского.

В «Сне смешного человека» нет композиционно выраженных диалогов (кроме полувыраженного диалога с «неизвестным существом»), но вся речь рассказчика пронизана внутренним диалогом: все слова здесь обращены к себе самому, к мирозданию, к его творцу[1], ко всем людям. И здесь, как в мистерии, слово звучит перед небом и перед землею, то есть перед всем миром.

Таковы два ключевых произведения Достоевского, которые наиболее отчетливо раскрывают жанровую сущность его творчества, тяготеющую к мениппее и к родственным ей жанрам.

Наши анализы «Бобка» и «Сна смешного человека» мы давали под углом зрения исторической поэтики жанра. Нас прежде всего интересовало, как проявляется в этих произведениях жанровая сущность мениппеи. Но в то же время мы старались также показать, как традиционные черты жанра органически сочетаются с индивидуальной неповторимостью и глубиной их использования у Достоевского.

*

Коснемся еще некоторых его произведений, которые по своему существу тоже близки к мениппее, но несколько иного типа и без прямого фантастического элемента.

Таков прежде всего рассказ «Кроткая». Здесь характерная для жанра острая сюжетная анакриза, с резкими контрастами, мезальянсами и моральными экспериментами, оформлена как солилоквиум. Герой рассказа говорит о себе: «А я мастер молча говорить, я всю жизнь мою проговорил молча и прожил сам с собою

---

1 «И я вдруг в о з з в а л, не голосом, ибо был недвижим, но всем существом моим к в л а с т и т е л ю в с е г о т о г о, ч т о с о в е р ш а л о с ь с о м н о ю» (X, 428).

целые трагедии молча». Образ героя раскрыт именно через это диалогическое отношение к себе самому. И он остается почти до самого конца в полном одиночестве с самим собою и в безвыходном отчаянии. Он не признает высшего суда над собой. Он обобщает свое одиночество, универсализует его как последнее одиночество всего рода человеческого:

«Косность! О, природа! *Люди на земле одни — вот беда!* <...> Все мертво, и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание — вот земля!».

Близкими к этому типу мениппеи являются, по существу, и «Записки из подполья« (1864). Они построены как диатриба (беседа с отсутствующим собеседником), насыщены открытой и скрытой полемикой и включают существенные элементы исповеди. Во вторую часть введен рассказ с острой анакризой. В «Записках из подполья» мы найдем и другие знакомые нам признаки мениппеи: острые диалогические синкризы, фамильяризацию и профанацию, трущобный натурализм и т. п. Произведение это также характеризуется исключительной идейной емкостью: почти все темы и идеи последующего творчества Достоевского уже намечены здесь в упрощенно-обнаженной форме. На словесном стиле этого произведения мы остановимся в следующей главе.

Коснемся еще одного произведения Достоевского с очень характерным названием — «Скверный анекдот» (1862). Этот *глубоко карнавализованный* рассказ тоже близок к мениппее (но к мениппее варроновского типа). Идейной завязкой служит спор трех генералов на именинном вечере. Затем герой рассказа (один из трех) для испытания своей либерально-гуманной идеи приходит на свадебную пирушку к своему подчиненному самого низшего ранга, причем по неопытности (он человек непьющий) напивается пьян. Все здесь построено на крайней *неуместности и скандальности* всего происходящего. Все здесь полно резких карнавальных контрастов, мезальянсов, амбивалентности, снижений и развенчаний. Есть здесь и элемент довольно жестокого морального экспериментирования. Мы не касаемся здесь, конечно, той глубокой социально-философской идеи, которая есть в этом произведении и которая до сих пор еще недостаточно оценена. Тон рассказа нарочито зыбкий, двусмысленный и издевательский, пронизанный элементами скрытой социально-политической и литературной полемики.

Элементы мениппеи имеются и во всех ранних (то есть написанных до ссылки) произведениях Достоевского (под влиянием главным образом жанровых традиций Гоголя и Гофмана).

Мениппея, как мы уже говорили, внедряется и в романы Достоевского. Назовем только наиболее существенные случаи (без особой аргументации).

В «Преступлении и наказании» знаменитая сцена первого посещения Сони Раскольниковым (с чтением Евангелия) является почти завершенной христианизованной мениппеей: острые диалогические синкризы (веры с неверием, смирения с гордостью), острая анакриза, оксюморные сочетания (мыслитель — преступник, проститутка — праведница), обнаженная постановка последних вопросов и чтение Евангелия в трущобной обстановке. Мениппеями являются сны Раскольникова, а также и сон Свидригайлова перед самоубийством.

В «Идиоте» мениппеей является исповедь Ипполита («Мое необходимое объяснение»), обрамленная карнавализованной сценой диалога на террасе князя Мышкина и кончающаяся попыткой самоубийства Ипполита. В «Бесах» это исповедь Ставрогина вместе с обрамляющим ее диалогом Ставрогина с Тихоном. В «Подростке» это сон Версилова.

В «Братьях Карамазовых» замечательной мениппеей является беседа Ивана и Алеши в трактире «Столичный город» на торговой площади захолустного городка. Здесь под звуки трактирного органа, под стук бильярдных шаров, под хлопанье откупориваемых пивных бутылок монах и атеист решают последние мировые вопросы. В эту «Мениппову сатиру» вставлена вторая сатира — «Легенда о Великом инквизиторе», имеющая самостоятельное значение и построенная на евангельской синкризе Христа с дьяволом[1]. Обе эти взаимосвязанные «Мениппову сатиры» принадлежат к числу глубочайших художественно-философских произведений всей мировой литературы. Наконец, столь же глубокой мениппеей является беседа Ивана Карамазова с чертом (глава: «Черт. Кошмар Ивана Федоровича»).

Конечно, все эти мениппеи подчинены объемлющему их полифоническому замыслу романного целого, определяются им и невыделимы из него.

Но кроме этих, относительно самостоятельных и относительно завершенных мениппей, все романы Достоевского пронизаны ее элементами, а также элементами родственных жанров — «сократического диалога», диатрибы, солилоквиума, исповеди и др. Ра-

[1] О жанровых и тематических источниках «Легенды о Великом инквизиторе» («История Дженни, или Атеист и мудрец» Вольтера, «Христос в Ватикане» Виктора Гюго) см. в работах Л. П. Гроссмана.

зумеется, все эти жанры прошли до Достоевского через два тысячелетия напряженного развития, но они сохранили при всех изменениях свою жанровую сущность. Острые диалогические синкризы, исключительные и провоцирующие сюжетные ситуации, кризисы и переломы, моральное экспериментирование, катастрофы и скандалы, контрастные и оксюморные сочетания и т. п. определяют всю сюжетно-композиционную структуру романов Достоевского.

Без дальнейшего глубокого изучения сущности мениппеи и других родственных жанров, а также и истории этих жанров и их многообразных разновидностей в литературах нового времени невозможно правильное историко-генетическое объяснение жанровых особенностей произведений Достоевского (да и не одного Достоевского; проблема имеет более широкое значение).

*

Анализируя жанровые особенности мениппеи в творчестве Достоевского, мы одновременно раскрывали в нем и элементы карнавализации. И это вполне понятно, так как мениппея — глубоко карнавализованный жанр. Но явление карнавализации в творчестве Достоевского, конечно, гораздо шире мениппеи, имеет дополнительные жанровые источники и потому нуждается в особом рассмотрении.

Говорить о существенном непосредственном влиянии на Достоевского карнавала и его поздних дериватов (маскарадной линии, балаганной комики и т. п.) трудно (хотя реальные переживания карнавального типа в его жизни безусловно были)[1]. Карнавализация воздействовала на него, как и на большинство других писателей XVIII и XIX веков, преимущественно как литературно-жанровая традиция, внелитературный источник которой, то есть подлинный карнавал, может быть, даже и не осознавался им со всею отчетливостью.

Но карнавал, его формы и символы, и прежде всего самое карнавальное мироощущение долгими веками впитывались во многие литературные жанры, срастались со всеми их особенностями, формировали их, стали чем-то неотделимым от них. Карнавал как бы перевоплотился в литературу, именно в определенную могучую линию ее развития. Карнавальные формы, тран-

[1] Гоголь еще воспринял существенное непосредственное влияние украинского карнавального фольклора.

спонированные на язык литературы, стали мощными средствами художественного постижения жизни, стали особым языком, слова и формы которого обладают исключительной силой символического обобщения, то есть обобщения в глубину. Многие существенные стороны жизни, точнее, пласты ее, притом глубинные, могут быть найдены, осмыслены и выражены только с помощью этого языка.

Чтобы овладеть этим языком, то есть чтобы приобщиться карнавальной жанровой традиции в литературе, писателю нет надобности знать все звенья и все ответвления данной традиции. Жанр обладает своей органической логикой, которую можно в какой-то мере понять и творчески освоить по немногим жанровым образцам, даже по фрагментам. Но логика жанра — это не абстрактная логика. Каждая новая разновидность, каждое новое произведение данного жанра всегда чем-то ее обогащает, помогает совершенствованию языка жанра. Поэтому важно знать возможные жанровые источники данного автора, ту литературно-жанровую атмосферу, в которой осуществлялось его творчество. Чем полнее и конкретнее знаем мы жанровые контакты художника, тем глубже можем проникнуть в особенности его жанровой формы и правильнее понять взаимоотношение традиции и новаторства в ней.

Все это и обязывает нас, поскольку мы касаемся здесь вопросов исторической поэтики, охарактеризовать хотя бы те основные звенья карнавально-жанровой традиции, с которыми Достоевский был прямо или косвенно связан и которые определили жанровую атмосферу его творчества, во многом существенно отличную от жанровой атмосферы Тургенева, Гончарова и Л. Толстого.

Основным источником карнавализации для литературы XVII, XVIII и XIX веков стали писатели эпохи Возрождения — прежде всего Боккаччо, Рабле, Шекспир, Сервантес и Гриммельсхаузен[1]. Таким источником стал также и ранний плутовской роман (непосредственно карнавализованный). Кроме того, источником карнавализации для писателей этих веков была, конечно, и карнавализованная литература античности (в том числе и «Мениппова сатира») и средних веков.

---

[1] Гриммельсхаузен уже выходит за рамки Возрождения, но его творчество отражает непосредственное и глубокое влияние карнавала в не меньшей степени, чем у Шекспира и Сервантеса.

13 Зак. 227

Все названные нами основные источники карнавализации европейской литературы были очень хорошо известны Достоевскому, кроме, может быть, Гриммельсхаузена и раннего плутовского романа. Но особенности этого романа были ему знакомы по «Жиль Бласу» Лесажа и привлекали его пристальное внимание. Плутовской роман изображал жизнь, выведенную из ее обычной и, так сказать, узаконенной колеи, развенчивал все иерархические положения людей, играл этими положениями, был наполнен резкими сменами, переменами и мистификациями, воспринимал весь изображаемый мир в зоне фамильярного контакта. Что касается литературы Возрождения, то ее непосредственное влияние на Достоевского было значительным (особенно Шекспира и Сервантеса). Мы говорим здесь не о влиянии отдельных тем, идей или образов, а о более глубинном влиянии самого карнавального мироощущения, то есть самых форм ви́дения мира и человека и той поистине божественной свободы в подходе к ним, которая проявляется не в отдельных мыслях, образах и внешних приемах построения, а в творчестве этих писателей в его целом.

Существенное значение для освоения Достоевским карнавальной традиции имела литература XVIII века, и прежде всего Вольтер и Дидро, для которых характерно сочетание карнавализации с высокой диалогической культурой, воспитанной на античности и на диалогах эпохи Возрождения. Здесь Достоевский находил органическое сочетание карнавализации с рационалистической философской идеей и — отчасти — с социальной темой.

Сочетание карнавализации с авантюрным сюжетом и острой злободневной социальной тематикой Достоевский находил в социально-авантюрных романах XIX века, главным образом у Фредерика Сулье и Эжена Сю (отчасти и у Дюма-сына и Поль де Кока). Карнавализация у этих авторов носит более внешний характер: она проявляется в сюжете, во внешних карнавальных антитезах и контрастах, в резких переменах судьбы, мистификациях и т. п. Глубокого и свободного карнавального мироощущения здесь почти вовсе нет. Наиболее существенным в этих романах было применение карнавализации для изображения современной действительности и современного быта; быт оказался втянутым в карнавализованное сюжетное действие, обычное и постоянное сочеталось с исключительным и изменчивым.

Более глубокое освоение карнавальной традиции Достоевский нашел у Бальзака, Жорж Санд и Виктора Гюго. Здесь гораздо меньше внешних проявлений карнавализации, зато глубже карна-

вальное мироощущение, а главное — карнавализация проникла в самое построение больших и сильных характеров и в развитие страстей. Карнавализация страсти проявляется прежде всего в ее амбивалентности: любовь сочетается с ненавистью, стяжательство с бескорыстием, властолюбие с самоунижением и т. п.

Сочетание карнавализации с сентиментальным восприятием жизни Достоевский находил у Стерна и у Диккенса.

Наконец, сочетание карнавализации с идеей романтического типа (а не рационалистического, как у Вольтера и Дидро) Достоевский нашел у Эдгара По и особенно у Гофмана.

Особое место занимает русская традиция. Здесь, кроме Гоголя, необходимо указать на огромное влияние на Достоевского наиболее карнавализованных произведений Пушкина: «Бориса Годунова», повестей Белкина, болдинских трагедий и «Пиковой дамы».

Наш краткий обзор источников карнавализации менее всего претендует на полноту. Нам важно было наметить лишь основные линии традиции. Подчеркнем еще раз, что нас не интересует влияние отдельных индивидуальных авторов, отдельных произведений, отдельных тем, идей, образов, — нас интересует влияние именно *самой жанровой традиции*, которая передавалась через данных писателей. При этом традиция в каждом из них возрождается и обновляется по-своему, то есть неповторимым образом. В этом и заключается жизнь традиции. Нас — воспользуемся сравнением — интересует слово *языка*, а не его *индивидуальное употребление* в определенном *неповторимом контексте*, хотя одно без другого, конечно, не существует. Можно, разумеется, изучать и индивидуальные влияния, то есть влияние одного индивидуального писателя на другого, например Бальзака на Достоевского, но это уже особая задача, которой мы здесь перед собой не ставим. Нас интересует только сама традиция.

В творчестве Достоевского карнавальная традиция, конечно, тоже возрождается по-новому: она по-своему осмысливается, сочетается с другими художественными моментами, служит его особым художественным целям, именно тем, которые мы пытались раскрыть в предшествующих главах. Карнавализация органически сочетается со всеми другими особенностями полифонического романа.

Прежде чем перейти к анализу элементов карнавализации у Достоевского (мы остановимся только на некоторых произведениях), необходимо коснуться еще двух вопросов.

Для правильного понимания проблемы карнавализации следует отрешиться от упрощенного понимания карнавала в духе маскарадной линии нового времени и тем более от пошлого богемного его понимания. Карнавал — это великое всенародное мироощущение прошлых тысячелетий. Это мироощущение, освобождающее от страха, максимально приближающее мир к человеку и человека к человеку (все вовлекается в зону вольного фамильярного контакта), с его радостью смен и веселой относительностью противостоит только односторонней и хмурой официальной серьезности, порожденной страхом, догматической, враждебной становлению и смене, стремящейся абсолютизировать данное состояние бытия и общественного строя. Именно от такой серьезности и освобождало карнавальное мироощущение. Но в нем нет ни грана нигилизма, нет, конечно, и ни грана пустого легкомыслия и пошлого богемного индивидуализма.

Необходимо также отрешиться и от узкой театрально-зрелищной концепции карнавала, весьма характерной для нового времени.

Для правильного понимания карнавала надо его брать в его началах и на его вершинах, то есть в античности, в средние века и, наконец, в эпоху Возрождения[1].

Второй вопрос касается литературных направлений. Карнавализация, проникшая в жанровую структуру и в известной мере определившая ее, может быть использована разными направлениями и творческими методами. Недопустимо видеть в ней только специфическую особенность романтизма. Но при этом каждое направление и творческий метод по-своему осмысливает и обновляет ее. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить карнавализацию у Вольтера (просветительский реализм), у раннего Тика (романтизм), у Бальзака (критический реализм), у Понсон дю Террайля (чистая авантюрность). Степень карнавализации у названных писателей почти одинаковая, но у каждого она подчинена особым (связанным с их литературными направлениями) художественным заданиям и потому «звучит» по-разному (мы уж не говорим об индивидуальных особенностях каждого из этих писате-

---

[1] Нельзя, конечно, отрицать, что какая-то степень особого обаяния присуща и всем современным формам карнавальной жизни. Достаточно назвать Хемингуэя, творчество которого, вообще глубоко карнавализованное, восприняло сильное воздействие современных форм и празднеств карнавального типа (в частности, боя быков). У него было очень чуткое ухо ко всему карнавальному в современной жизни.

лей). В то же время наличие карнавализации определяет их принадлежность к одной и той же жанровой традиции и создает очень существенную с точки зрения поэтики общность между ними (повторяем, при всех различиях в направлении, индивидуальности и художественной ценности каждого из них).

*

В «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» (1861) Достоевский вспоминает своеобразное и яркое карнавальное ощущение жизни, пережитое им в период самого начала его художественной деятельности. Это было прежде всего особое ощущение Петербурга со всеми его резкими социальными контрастами как «фантастической волшебной грезы», как «сна», как чего-то стоящего на грани реальности и фантастического вымысла. Аналогичное карнавальное ощущение большого города (Парижа), но не такое сильное и глубокое, как у Достоевского, можно найти у Бальзака, Сю, Сулье и других, а истоки этой традиции восходят к античной мениппее (Варрон, Лукиан). На основе этого ощущения города и городской толпы Достоевский дает далее резко карнавализованную картину возникновения его первых литературных замыслов, в том числе и замысла «Бедных людей»:

«И стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. Всё это были странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то фантастические титулярные советники. Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал и всё хохотал! И замерещилась мне тогда другая история, в каких-то темных углах, какое-то титулярное сердце, честное и чистое, нравственное и преданное начальству, а вместе с ним какая-то девочка, оскорбленная и грустная, и глубоко разорвала мне сердце вся их история. И если б собрать всю ту толпу, которая тогда мне приснилась, то вышел бы славный маскарад...»[1].

Таким образом, по этим воспоминаниям Достоевского, его творчество родилось как бы из яркого карнавального ви́дения

[1] Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева, т. XIII. М.—Л., Госиздат, 1930, стр. 158-159.

жизни («я называю мое ощущение на Неве видением», — говорит Достоевский). Здесь перед нами характерные аксессуары карнавального комплекса: хохот и трагедия, паяц, балаган, маскарадная толпа. Но главное здесь, конечно, в самом карнавальном мироощущении, которым глубоко проникнуты и «Петербургские сновидения». По своей жанровой сущности произведение это — разновидность карнавализованной мениппеи. Следует подчеркнуть карнавальный *хохот*, сопровождающий видение. Дальше мы увидим, что им действительно проникнуто все творчество Достоевского, но только в редуцированной форме.

На карнавализации раннего творчества Достоевского мы не будем останавливаться. Мы проследим только элементы карнавализации на некоторых отдельных произведениях писателя, опубликованных уже после ссылки. Мы ставим себе здесь ограниченную задачу — доказать самое наличие карнавализации и раскрыть ее основные функции у Достоевского. Более глубокое и полное изучение этой проблемы на материале всего его творчества выходит за пределы настоящей работы.

Первое произведение второго периода — «Дядюшкин сон» — отличается резко выраженной, но несколько упрощенной и *внешней* карнавализацией. В центре находится скандал-катастрофа с двойным развенчанием — Москалевой и князя. И самый тон рассказа мордасовского летописца амбивалентен: ироническое прославление Москалевой, то есть карнавальное слияние хвалы и брани[1].

Сцена скандала и развенчания князя — карнавального короля или, точнее, карнавального жениха — выдержана как *растерзание*, как типичное карнавальное «жертвенное» разъятие на части:

« — <...> Коли я кадушка, так вы *безногие-с* ...

— Кто, я безногий?

— Ну да, безногие-с, да еще и *беззубые-с*, вот вы какие-с!

— Да еще и *одноглазый*! — закричала Марья Александровна.

— У вас корсет вместо *ребер-с*! — прибавила Наталья Дмитриевна.

— *Лицо* на пружинах!

---

[1] Образцом для Достоевского был Гоголь, именно амбивалентный тон «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

— *Волос* своих нет-с!..

— *И усишки-то*, у дурака, накладные, — скрепила Марья Александровна.

— Да хоть *нос-то* оставьте мне, Марья Степановна, настоящий! — вскричал князь, ошеломленный такими внезапными *откровенностями*. <...>

— Боже ты мой! — говорил бедный князь <...> Уведи ты меня, братец, куда-нибудь, а то меня *растерзают*!» (II, 398-399).

Перед нами типичная «карнавальная анатомия» — перечисление частей разъятого на части тела. Такие «перечисления» — очень распространенный комический прием в карнавализованной литературе эпохи Возрождения (он очень часто встречается у Рабле, в не столь развитой форме и у Сервантеса).

В роли развенчанного карнавального короля оказалась и героиня повести, Марья Александровна Москалева:

« <...> Гости разъехались с *визгами и ругательствами*. Марья Александровна осталась, наконец, одна, среди развалин и обломков своей прежней славы. Увы! *сила, слава, значение — все исчезло в один этот вечер!* » (II, 399).

Но за сценой *смехового* развенчания *старого* жениха, князя, следует *парная к ней* сцена *трагического саморазвенчания и смерти молодого жениха*, учителя Васи. Такая *парность* сцен (и отдельных образов), которые взаимно отражают друг друга или просвечивают одна через другую, причем одна дается в комическом плане, другая в трагическом (как в данном случае), или одна в высоком, другая в низком плане, или одна утверждает, другая отрицает и т. п., характерна для Достоевского; взятые вместе, такие парные сцены создают амбивалентное целое. В этом проявляется уже более глубокое влияние карнавального мироощущения. Правда, в «Дядюшкином сне» эта особенность носит еще несколько внешний характер.

Гораздо глубже и существеннее карнавализация в повести «Село Степанчиково и его обитатели», хотя и здесь еще довольно много внешнего. Вся жизнь в Степанчикове сосредоточена вокруг Фомы Фомича Опискина, бывшего *приживальщика-шута*, ставшего в усадьбе полковника Ростанева *неограниченным деспотом*, то есть вокруг *карнавального короля*. Поэтому и вся жизнь в селе Степанчикове приобретает

ярко выраженный карнавальный характер. Это жизнь, вышедшая из своей нормальной колеи, почти «мир наизнанку».

Да она и не может быть иной, поскольку тон ей задает карнавальный король — Фома Фомич. И все остальные персонажи, участники этой жизни, имеют карнавальную окраску: сумасшедшая богачка Татьяна Ивановна, страдающая эротической манией влюбленности (в пошло-романтическом стиле) и — одновременно — чистейшая и добрейшая душа, сумасшедшая генеральша с ее обожанием и культом Фомы, дурачок Фалалей с его неотвязным сном про белого быка и камаринским, сумасшедший лакей Видоплясов, постоянно меняющий свою фамилию на более благородную — «Танцев», «Эсбукетов» (ему приходится это делать потому, что дворовые каждый раз подбирают к новой фамилии непристойную рифму), старик Гаврила, принужденный на старости лет изучать французский язык, ехидный шут Ежевикин, «прогрессивный» дурачок Обноскин, мечтающий о богатой невесте, промотавшийся гусар Мизинчиков, чудак Бахчеев и другие. Все это люди, по той или иной причине вышедшие из обычной жизненной колеи, лишенные нормального и соответствующего им положения в жизни. И все действие этой повести — непрерывный ряд скандалов, эксцентрических выходок, мистификаций, развенчаний и увенчаний. Произведение насыщено пародиями и полупародиями, в том числе и пародией на «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя; эти пародии органически сочетаются с карнавальной атмосферой всей повести.

Карнавализация позволяет Достоевскому увидеть и показать такие моменты в характерах и поведении людей, которые в условиях обычного хода жизни не могли бы раскрыться. Особенно глубоко карнавализован характер Фомы Фомича: он уже не совпадает с самим собою, не равен себе самому, ему нельзя дать однозначного завершающего определения, и он во многом предвосхищает будущих героев Достоевского. Кстати, он дан в карнавальной контрастной паре с полковником Ростаневым.

*

Мы остановились на карнавализации двух произведений Достоевского второго периода потому, что она носит здесь несколько внешний и, следовательно, очень наглядный характер, очевидный каждому. В последующих произведениях карнавализация уходит в глубинные пласты и характер ее меняется. В частности, смехо-

вой момент, здесь довольно громкий, там приглушается, редуцируется почти до предела. На этом необходимо остановиться несколько подробнее.

Мы уже указывали на важное в мировой литературе явление редуцированного смеха. Смех — это определенное, но не поддающееся переводу на логический язык эстетическое отношение к действительности, то есть определенный способ ее художественного ви́дения и постижения, а следовательно, и определенный способ построения художественного образа, сюжета, жанра. Огромною творческою силой — и притом жанрообразующею — обладал амбивалентный карнавальный смех. Этот смех захватывал и постигал явление в процессе смены и перехода, фиксировал в явлении оба полюса становления в их непрерывной и зиждительной, обновляющей сменяемости: в смерти провидится рождение, в рождении — смерть, в победе — поражение, в поражении — победа, в увенчании — развенчание и т. п. Карнавальный смех не дает абсолютизироваться и застыть в односторонней серьезности ни одному из этих моментов смены.

Мы здесь неизбежно логизируем и несколько искажаем карнавальную амбивалентность, говоря, что в смерти «провидится» рождение: ведь мы этим все же разрываем смерть и рождение и несколько отдаляем их друг от друга. В живых же карнавальных образах сама смерть беременна и рожает, а рожающее материнское лоно оказывается могилой. Именно такие образы порождает творческий амбивалентный карнавальный смех, в котором нераздельно слиты осмеяние и ликование, хвала и брань.

Когда образы карнавала и карнавальный смех транспонируются в литературу, они в большей или меньшей степени преобразуются в соответствии со специфическими художественно-литературными заданиями. Но при любой степени и при любом характере преобразования амбивалентность и смех остаются в карнавализованном образе. Однако смех при определенных условиях и в определенных жанрах может редуцироваться. Он продолжает определять структуру образа, но сам приглушается до минимума: мы как бы видим след смеха в структуре изображенной действительности, но самого смеха не слышим. Так, в «сократических диалогах» Платона (первого периода) смех редуцирован (хотя и не вполне), но он остается в структуре образа главного героя (Сократа), в методах ведения диалога, но главное — в самой подлинной (а не риторической) диалогичности, погружающей мысль в веселую относительность становящегося бытия и не дающей ей застыть в абстрактно-догматическом (монологичес-

12 Зак. 227

ком) окостенении. Но там и сям в диалогах раннего периода смех выходит из структуры образа и, так сказать, прорывается в громкий регистр. В диалогах позднего периода смех редуцируется до минимума.

В литературе эпохи Возрождения смех в общем не редуцируется, но некоторые градации его «громкости» и здесь, конечно, есть. У Рабле, например, он звучит по-площадному громко. У Сервантеса уже нет площадного звучания, причем в первой книге «Дон-Кихота» смех еще достаточно громок, а во второй значительно (по сравнению с первой) редуцируется. Это редуцирование связано и с некоторыми изменениями в структуре образа главного героя и в сюжете.

В карнавализованной литературе XVIII и XIX веков смех, как правило, значительно приглушается — до иронии, юмора и других форм редуцированного смеха.

Вернемся к редуцированному смеху у Достоевского. В первых двух произведениях второго периода, как мы сказали, смех еще явственно слышится, причем в нем сохраняются, конечно, и элементы карнавальной амбивалентности[1]. Но в последующих больших романах Достоевского смех редуцируется почти до минимума (особенно в «Преступлении и наказании»). Но след художественно-организующей и освещающей мир работы амбивалентного смеха, впитанного Достоевским вместе с жанровой традицией карнавализации, мы находим во всех его романах. Мы находим этот след и в структуре образов, и во многих сюжетных положениях, и в некоторых особенностях словесного стиля. Но самое главное, можно сказать, решающее свое выражение редуцированный смех получает в последней авторской позиции: она — эта позиция — исключает всякую одностороннюю, догматическую серьезность, не дает абсолютизироваться ни одной точке зрения, ни одному полюсу жизни и мысли. Вся односторонняя серьезность (и жизни и мысли) и весь односторонний пафос отдаются героям, но автор, сталкивая их всех в «большом диалоге» романа, оставляет этот диалог открытым, не ставит завершающей точки.

Следует отметить, что карнавальное мироощущение тоже не знает точки, враждебно всякому окончательному концу:

[1] В этот период Достоевский работал даже над большой комической эпопеей, эпизодом из которой и был «Дядюшкин сон» (по его собственному заявлению в письме). В дальнейшем, насколько нам известно, Достоевский уже никогда не возвращался к замыслу большого чисто комического (смехового) произведения.

всякий конец здесь только новое начало, карнавальные образы снова и снова возрождаются.

Некоторые исследователи (Вяч. Иванов, В. Комарович) применяют к произведениям Достоевского античный (аристотелевский) термин «катарсис» (очищение). Если понимать этот термин в очень широком смысле, то с этим можно согласиться (без катарсиса в широком смысле вообще нет искусства). Но трагический катарсис (в аристотелевском смысле) к Достоевскому неприменим. Тот катарсис, который завершает романы Достоевского, можно было бы — конечно, не адекватно и несколько рационалистично — выразить так: ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди.

Но ведь таков и очищающий смысл амбивалентного смеха.

Пожалуй, нелишним будет еще раз подчеркнуть, что мы говорим здесь о Достоевском-художнике. Достоевский-публицист вовсе не был чужд ни ограниченной и односторонней серьезности, ни догматизму, ни даже эсхатологизму. Но эти идеи публициста, войдя в роман, становятся здесь только одним из воплощенных голосов незавершенного и открытого диалога.

В романах Достоевского все устремлено к не сказанному еще и не предрешенному «новому слову», все напряженно ждет этого слова, и автор не загромождает ему путей своей односторонней и однозначной серьезностью.

Редуцированный смех в карнавализованной литературе вовсе не исключает возможности мрачного колорита внутри произведения. Поэтому и мрачный колорит произведений Достоевского не должен нас смущать: ведь это не последнее их слово.

Иногда в романах Достоевского редуцированный смех выступает наружу, особенно там, где вводится рассказчик или хроникер, рассказ которых почти всегда строится в пародийно-иронических амбивалентных тонах (например, амбивалентное прославление Степана Трофимовича в «Бесах», очень близкое по тону к прославлению Москалевой в «Дядюшкином сне»). Выступает этот смех и в тех открытых или полускрытых пародиях, которые рассеяны по всем романам Достоевского[1].

---

[1] Роман Т. Манна «Доктор Фаустус», отражающий могучее влияние Достоевского, также весь пронизан редуцированным амбивалентным смехом, иногда прорывающимся наружу, особенно в рассказе повество-

*

Остановимся на некоторых других особенностях карнавализации в романах Достоевского.

Карнавализация — это не внешняя и неподвижная схема, которая накладывается на готовое содержание, а необычайно гибкая форма художественного ви́дения, своего рода эвристический принцип, позволяющий открывать новое и до сих пор невиданное. Релятивизуя все внешне устойчивое, сложившееся и готовое, карнавализация с ее пафосом смен и обновлений позволила Достоевскому проникнуть в глубинные пласты человека и человеческих отношений. Она оказалась удивительно продуктивной для художественного постижения развивающихся капиталистических отношений, когда прежние формы жизни, моральные устои и верования превращались в «гнилые веревки» и обнажалась скрытая до этого амбивалентная и незавершимая природа человека и человеческой мысли. Не только люди и их поступки, но и идеи вырвались из своих замкнутых иерархических гнезд и стали сталкиваться в фамильярном контакте «абсолютного» (то есть ничем не ограниченного) диалога. Капитализм, как некогда «сводник» Сократ на афинской базарной площади, сводит людей и идеи. Во всех романах Достоевского, начиная с «Преступления и наказания», совершается последовательная карнавализация диалога.

вателя Цейтблома. Сам Т. Манн в истории создания своего романа говорит об этом так: «Побольше шутливости, ужимок биографа (то есть Цейтблома. — *М. Б.)*, стало быть, глумления над самим собой, чтобы не впасть в патетику — всего этого как можно больше!» (Т. Манн. История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа. Собрание сочинений, т. 9. М., Гослитиздат, 1960, стр. 224). Редуцированный смех, преимущественно пародийного типа, вообще характерен для всего творчества Т. Манна. Сравнивая свой стиль со стилем Бруно Франка, Т. Манн делает очень характерное признание: «Он (то есть Б. Франк. — *М. Б.*) пользуется гуманистическим повествовательным стилем Цейтблома вполне серьезно, как своим собственным. А я, если говорить о стиле, признаю, собственно, только пародию» (там же, стр. 235).

Нужно отметить, что творчество Т. Манна глубоко карнавализовано. В наиболее яркой внешней форме карнавализация раскрывается в его романе «Признания авантюриста Феликса Круля» (здесь устами профессора Кукука дается даже своего рода философия карнавала и карнавальной амбивалентности).

В «Преступлении и наказании» мы находим и другие проявления карнавализации. Все в этом романе — и судьбы людей, и их переживания и идеи — придвинуто к своим границам, все как бы готово перейти в свою противоположность (но, конечно, не в абстрактно-диалектическом смысле), все доведено до крайности, до своего предела. В романе нет ничего, что могло бы стабилизироваться, оправданно успокоиться в себе, войти в обычное течение биографического времени и развиваться в нем (на возможность такого развития для Разумихина и Дуни Достоевский только указывает в конце романа, но, конечно, не показывает его: такая жизнь лежит вне его художественного мира). Все требует смены и перерождения. Все показано в моменте незавершенного перехода.

Характерно, что и самое место действия романа — П е т е р б у р г (его роль в романе огромна) — на границе бытия и небытия, реальности и фантасмагории, которая вот-вот рассеется как туман и сгинет. И Петербург как бы лишен внутренних оснований для оправданной стабилизации, и он — на пороге[1].

Источниками карнавализации для «Преступления и наказания» служат уже не произведения Гоголя. Мы чувствуем здесь отчасти бальзаковский тип карнавализации, отчасти и элементы авантюрно-социального романа (Сулье и Сю). Но, пожалуй, самым существенным и глубоким источником карнавализации для этого романа была «Пиковая дама» Пушкина.

Мы остановимся на анализе только одного небольшого эпизода романа, который позволит нам раскрыть некоторые важные особенности карнавализации у Достоевского и одновременно пояснить наше утверждение о влиянии Пушкина.

После первого свидания с Порфирием и появления таинственного мещанина со словом «Убивец!» Раскольников видит с о н , в котором он с н о в а совершает убийство старухи. Приведем конец этого сна:

«Он постоял над ней: «боится!» — подумал он, тихонько высвободил из петли топор и ударил старуху по темени, раз и другой. Но странно: она даже и не шевельнулась от ударов, точно деревянная. Он испугался, нагнулся ближе и стал ее разглядывать; но и она еще ниже нагнула голову. Он пригнулся тогда совсем к полу и заглянул ей снизу в лицо, заглянул и помертвел:

[1] Карнавализованное ощущение Петербурга впервые появляется у Достоевского в повести «Слабое сердце» (1847), а затем оно получило очень глубокое развитие применительно ко всему раннему творчеству Достоевского в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе».

старушонка сидела и смеялась, — так и заливалась тихим, неслышным смехом, из всех сил крепясь, чтоб он ее не услышал. Вдруг ему показалось, что дверь из спальни чуть-чуть приотворилась и что там тоже как будто засмеялись и шепчутся. Бешенство одолело его: изо всей силы начал он бить старуху по голове, но с каждым ударом топора смех и шепот из спальни раздавались все сильнее и слышнее, а старушонка так вся и колыхалась от хохота. Он бросился бежать, но вся прихожая уже полна людей, двери на лестнице отворены настежь, и на площадке, на лестнице и туда вниз — всё люди, голова с головой, все смотрят, — но все притаились и ждут, молчат!.. Сердце его стеснилось, ноги не движутся, приросли... Он хотел вскрикнуть и — проснулся» (V, 288).

Здесь нас интересуют несколько моментов.

1. Первый момент нам уже знаком: это фантастическая логика сна, использованная Достоевским. Напомним его слова: «...перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка, и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце» («Сон смешного человека»). Эта логика сна и позволила здесь создать образ смеющейся убитой старухи, сочетать смех со смертью и убийством. Но это же позволяет сделать и амбивалентная логика карнавала. Перед нами типичное карнавальное сочетание.

Образ смеющейся старухи у Достоевского созвучен с пушкинским образом подмигивающей в гробу старухи графини и подмигивающей пиковой дамы на карте (кстати, пиковая дама — это карнавального типа двойник старой графини). Перед нами существенное созвучие двух образов, а не случайное внешнее сходство, ибо оно дано на фоне общего созвучия этих двух произведений («Пиковой дамы» и «Преступления и наказания»), созвучия и по всей атмосфере образов и по основному идейному содержанию: «наполеонизм» на специфической почве молодого русского капитализма; и там и тут это конкретно-историческое явление получает второй, убегающий в бесконечную смысловую даль карнавальный план. И мотивировка этих двух созвучных фантастических образов (смеющихся мертвых старух) сходная: у Пушкина — безумие, у Достоевского — бредовой сон.

2. В сне Раскольникова смеется не только убитая старуха (во сне, правда, ее убить оказывается невозможным), но смеются люди где-то там, в спальне, и смеются все слышнее и слышнее.

Далее появляется толпа, множество людей и на лестнице и внизу, по отношению к этой толпе, идущей снизу, он находится наверху лестницы. Перед нами образ развенчивающего всенародного осмеяния на площади карнавального короля-самозванца. Площадь — это символ всенародности, и в конце романа Раскольников, перед тем как идти с повинною в полицейскую контору, приходит на площадь и отдает земной поклон народу. Этому всенародному развенчанию, которое «пригрезилось сердцу» Раскольникова во сне, нет полного созвучия в «Пиковой даме», но отдаленное созвучие все же есть: обморок Германна в присутствии народа у гроба графини. Более полное созвучие сну Раскольникова мы находим в другом произведении Пушкина, в «Борисе Годунове». Мы имеем в виду троекратный пророческий сон Самозванца (сцена в келье Чудова монастыря):

> Мне снилося, что лестница крутая
> Меня вела на башню; с высоты
> Мне виделась Москва, что муравейник;
> Внизу народ на площади кипел
> И на меня указывал со смехом;
> И стыдно мне и страшно становилось —
> И, падая стремглав, я пробуждался...

Здесь та же самая карнавальная логика самозванного возвышения, всенародного смехового развенчания на площади и падения вниз.

3. В приведенном сне Раскольникова пространство получает дополнительное осмысление в духе карнавальной символики. Верх, низ, лестница, порог, прихожая, площадка получают значение «точки», где совершается кризис, радикальная смена, неожиданный перелом судьбы, где принимаются решения, переступают запретную черту, обновляются или гибнут.

Действие в произведениях Достоевского и совершается преимущественно в этих «точках». Внутреннего же пространства дома, комнат, далекого от своих границ, то есть от порога, Достоевский почти никогда не использует, кроме, конечно, сцен скандалов и развенчаний, когда внутреннее пространство (гостиной или зала) становится заместителем площади. Достоевский «перескакивает» через обжитое, устроенное и прочное, далекое от порога, внутреннее пространство домов, квартир и комнат, потому что та жизнь, которую он изображает, проходит не в этом пространстве. Достоевский был менее всего усадебно-домашне-комнатно-квартирно-семейным писателем. В обжитом внутреннем простран-

стве, вдали от порога, люди живут биографической жизнью в биографическом времени: рождаются, переживают детство и юность, вступают в брак, рожают детей, стареют, умирают. И через это биографическое время Достоевский также «перескакивает». На пороге и на площади возможно только кризисное время, в котором миг приравнивается к годам, десятилетиям, даже к «биллиону лет» (как в «Сне смешного человека»).

Если мы теперь от сна Раскольникова обратимся к тому, что совершается в романе уже наяву, то убедимся, что порог и его заместители являются в нем основными «точками» действия.

Прежде всего Раскольников живет, в сущности, на пороге: его узкая комната, «гроб» (здесь — карнавальный символ) выходит прямо на площадку лестницы, и дверь свою, даже уходя, он никогда не запирает (то есть это незамкнутое внутреннее пространство). В этом «гробу» нельзя жить биографической жизнью, — здесь можно только переживать кризис, принимать последние решения, умирать или возрождаться (как в гробах в «Бобке» или в гробу «смешного человека»). На пороге, в проходной комнате, выходящей прямо на лестницу, живет и семья Мармеладова (здесь, на пороге, когда Раскольников привел пьяного Мармеладова, он впервые встречается с членами этой семьи). У порога убитой им старухи процентщицы переживает он страшные минуты, когда по другую сторону двери, на площадке лестницы, стоят пришедшие к ней посетители и дергают звонок. Сюда он опять приходит и сам звонит в звонок, чтобы снова пережить эти мгновения. На пороге в коридоре у фонаря происходит сцена полупризнания Разумихину, без слов, одними взглядами. На пороге, у дверей в соседнюю квартиру, происходят его беседы с Соней (а по другую сторону двери их подслушивает Свидригайлов). Нет, разумеется, никакой необходимости перечислять все «действа», совершающиеся на пороге, вблизи порога или в живом ощущении порога в этом романе.

Порог, прихожая, коридор, площадка, лестница, ступени ее, открытые на лестницу двери, ворота дворов, а вне этого —город: площади, улицы, фасады, кабаки, притоны, мосты, канавки. Вот пространство этого романа. И, в сущности, вовсе нет того, забывшего о пороге, интерьера гостиных, столовых, залов, кабинетов, спален, в которых проходит биографическая жизнь и совершаются события в романах Тургенева, Толстого, Гончарова и других. Конечно, такую же организацию пространства мы обнаружим и в других романах Достоевского.

*

Несколько иной оттенок карнавализации мы находим в повести «Игрок».

Здесь, во-первых, изображается жизнь «заграничных русских», особой категории людей, которая привлекала внимание Достоевского. Это люди, оторвавшиеся от своей родины и народа, их жизнь перестает определяться нормальным укладом людей, живущих в своей стране, их поведение уже не регулируется тем положением, которое они занимали на родине, они не прикреплены к своей среде. Генерал, учитель в его доме (герой повести), проходимец де Грие, Полина, куртизанка Бланш, англичанин Астлей и другие, сошедшиеся в немецком городке Рулетенбург, оказываются здесь каким-то карнавальным коллективом, чувствующим себя в известной мере вне норм и порядка обычной жизни. Их взаимоотношения и их поведение становятся необычными, эксцентричными и скандальными (они все время живут в атмосфере скандала).

Во-вторых, в центре жизни, изображенной в повести, находится игра на рулетке. Этот второй момент является ведущим и определяет особый оттенок карнавализации в этом произведении.

Природа игры (в кости, в карты, на рулетке и т. п.) — карнавальная природа. Это отчетливо осознавалось в античности, в средние века и в эпоху Возрождения. Символы игры всегда входили в образную систему карнавальных символов.

Люди различных жизненных положений (иерархических), столпившиеся у рулеточного стола, уравниваются как условиями игры, так и перед лицом фортуны, случая. Их поведение за рулеточным столом выпадает из той роли, которую они играют в обычной жизни. Атмосфера игры — атмосфера резких и быстрых смен судьбы, мгновенных подъемов и падений, то есть увенчаний — развенчаний. Ставка подобна кризису: человек ощущает себя как бы на пороге. И время игры — особое время: минута здесь также приравнивается к годам.

Рулетка распространяет свое карнавализирующее влияние на всю соприкасающуюся с ней жизнь, почти на весь город, который Достоевский недаром назвал Рулетенбург.

В сгущенной карнавализованной атмосфере раскрываются и характеры главных героев повести — Алексея Ивановича и Полины, характеры амбивалентные, кризисные, незавершимые, эксцентрические, полные самых неожиданных возможностей. В од-

ном из своих писем 1863 года Достоевский так характеризует замысел образа Алексея Ивановича (в окончательном исполнении 1866 года этот образ значительно изменился):

«Я беру натуру непосредственную, человека, однако же, многоразвитого, но во всем недоконченного, изверившегося и *не смеющего не верить*, восстающего на авторитеты и боящегося их. <...> Главная же штука в том, что все его жизненные соки, силы, буйство, смелость пошли *на рулетку*. Он — игрок, и не простой игрок, так же как скупой рыцарь Пушкина не простой скупец».

Как мы уже сказали, окончательный образ Алексея Ивановича довольно существенно отличается от этого замысла, но намеченная в замысле амбивалентность не только остается, но и резко усиливается, а недоконченность становится последовательною незавершимостью; кроме того, характер героя раскрывается не только в игре и в карнавального типа скандалах и эксцентричностях, но и в глубоко амбивалентной и кризисной страсти к Полине.

Подчеркнутое нами упоминание Достоевским «Скупого рыцаря» Пушкина, конечно, не случайное сопоставление. «Скупой рыцарь» оказывает очень существенное влияние на все последующее творчество Достоевского, особенно на «Подростка» и «Братьев Карамазовых» (максимально углубленная и универсализованная трактовка темы отцеубийства).

Приведем еще отрывок из того же письма Достоевского:

«Если "Мертвый дом" обратил на себя внимание публики как изображение каторжных, которых никто не изображал *наглядно* до Мертвого дома, то этот рассказ обратит непременно на себя внимание как *наглядное* и подробнейшее изображение рулеточной игры. <...> Ведь был же любопытен Мертвый дом. А это описание своего рода ада, своего рода каторжной "бани"»[1].

На поверхностный взгляд может показаться натянутым и странным сопоставление рулеточной игры с каторгой и «Игрока» с «Мертвым домом». На самом же деле это сопоставление глубоко существенно. И жизнь каторжников и жизнь игроков, при всем их содержательном различии, — это одинаково «жизнь, изъятая из жизни» (то есть из общей, обычной жизни). В этом смысле и каторжники и игроки — карнавализованные кол-

---

[1] Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. М.—Л., Госиздат, 1928, стр. 333-334.

лективы[1]. И время каторги и время игры — это, при всем их глубочайшем различии, одинаковый тип времени, подобный времени «последних мгновений сознания» перед казнью или самоубийством, подобный вообще времени кризиса. Все это — время на пороге, а не биографическое время, переживаемое в удаленных от порога внутренних пространствах жизни. Замечательно, что Достоевский одинаково приравнивает и игру на рулетке и каторгу к аду, мы бы сказали, к карнавализованной преисподней «Мениπповой сатиры» («каторжная баня» дает этот символ с исключительной внешней наглядностью). Приведенные сопоставления Достоевского в высшей степени характерны и в то же время звучат как типичный карнавальный мезальянс.

*

В романе «Идиот» карнавализация проявляется одновременно и с большой внешней наглядностью, и с огромной внутренней глубиной карнавального мироощущения (отчасти и благодаря непосредственному влиянию «Дон-Кихота» Сервантеса).

В центре романа стоит по-карнавальному амбивалентный образ «идиота», князя Мышкина. Этот человек в особом, высшем смысле не занимает никакого положения в жизни, которое могло бы определить его поведение и ограничить его чистую человечность. С точки зрения обычной жизненной логики все поведение и все переживания князя Мышкина являются неуместными и крайне эксцентричными. Такова, например, его братская любовь к своему сопернику, человеку, покушавшемуся на его жизнь и ставшему убийцей любимой им женщины, причем эта братская любовь к Рогожину достигает своего апогея как раз после убийства Настасьи Филипповны и заполняет собою «последние мгновения сознания» Мышкина (перед его впадением в полный идиотизм). Финальная сцена «Идиота» — последняя встреча Мышкина и Рогожина у трупа Настасьи Филипповны — одна из самых поразительных во всем творчестве Достоевского.

Так же парадоксальна с точки зрения обычной жизненной логики попытка Мышкина сочетать в жизни свою одновременную любовь к Настасье Филипповне и к Аглае. Вне жиз-

[1] Ведь и на каторге в условиях фамильярного контакта оказываются люди разных положений, которые в нормальных условиях жизни не могли бы сойтись на равных правах в одной плоскости.

ненной логики находятся и отношения Мышкина к другим персонажам: к Гане Иволгину, Ипполиту, Бурдовскому, Лебедеву и другим. Можно сказать, что Мышкин не может войти в жизнь до конца, воплотиться до конца, принять ограничивающую человека жизненную определенность. Он как бы остается на касательной к жизненному кругу. У него как бы нет жизненной плоти, которая позволила бы ему занять определенное место в жизни (тем самым вытесняя с этого места других), поэтому-то он и остается на касательной к жизни. Но именно поэтому же он может «проницать» сквозь жизненную плоть других людей в их глубинное «я».

У Мышкина эта изъятость из обычных жизненных отношений, эта постоянная неуместность его личности и его поведения носят целостный, почти наивный характер, он именно «идиот».

Героиня романа, Настасья Филипповна, также выпадает из обычной логики жизни и жизненных отношений. Она также поступает всегда и во всем вопреки своему жизненному положению. Но для нее характерен надрыв, у нее нет наивной целостности. Она — «безумная».

И вот вокруг этих двух центральных фигур романа — «идиота» и «безумной» — вся жизнь карнавализуется, превращается в «мир наизнанку»: традиционные сюжетные ситуации в корне изменяют свой смысл, развивается динамическая карнавальная игра резких контрастов, неожиданных смен и перемен; второстепенные персонажи романа приобретают карнавальные обертоны, образуют карнавальные пары.

Карнавально-фантастическая атмосфера проникает весь роман. Но вокруг Мышкина эта атмосфера светлая, почти веселая. Вокруг Настасьи Филипповны — мрачная, инфернальная. Мышкин — в карнавальном раю, Настасья Филипповна — в карнавальном аду; но эти ад и рай в романе пересекаются, многообразно переплетаются, отражаются друг в друге по законам глубинной карнавальной амбивалентности. Все это позволяет Достоевскому повернуть жизнь какою-то другою стороною и к себе и к читателю, подсмотреть и показать в ней какие-то новые, неизведанные глубины и возможности.

Но нас здесь интересуют не эти увиденные Достоевским глубины жизни, а только форма его ви́дения и роль элементов карнавализации в этой форме.

Остановимся еще немного на карнавализующей функции образа князя Мышкина.

Всюду, где появляется князь Мышкин, иерархические барьеры между людьми становятся вдруг проницаемыми и между ними образуется внутренний контакт, рождается карнавальная откровенность. Его личность обладает особою способностью релятивизовать все, что разъединяет людей и придает ложную серьезность жизни.

Действие романа начинается в вагоне третьего класса, где «очутились друг против друга, у самого окна, два пассажира» — Мышкин и Рогожин. Нам уже приходилось отмечать, что вагон третьего класса, подобно палубе корабля в античной мениппее, является заместителем площади, где люди разных положений оказываются в фамильярном контакте друг с другом. Так сошлись здесь нищий князь и купчик-миллионер. Карнавальный контраст подчеркнут и в их одежде: Мышкин в заграничном плаще без рукавов с огромным капюшоном и в штиблетах, Рогожин в тулупе и в сапогах.

«Завязался разговор. Готовность белокурого молодого человека в швейцарском плаще отвечать на все вопросы своего черномазого соседа была удивительная и без всякого подозрения совершенной небрежности, неуместности и праздности иных вопросов» (VI, 7).

Эта удивительная готовность Мышкина открывать себя вызывает ответную откровенность со стороны подозрительного и замкнутого Рогожина и побуждает его рассказать историю своей страсти к Настасье Филипповне с абсолютной карнавальной откровенностью.

Таков первый карнавализованный эпизод романа.

Во втором эпизоде, уже в доме Епанчиных, Мышкин, в ожидании приема, в передней ведет беседу с камердинером на неуместную здесь тему о смертной казни и последних моральных муках приговоренного. И ему удается вступить во внутренний контакт с ограниченным и чопорным лакеем.

Так же по-карнавальному проницает он барьеры жизненных положений и при первом свидании с генералом Епанчиным.

Интересна карнавализация следующего эпизода: в светской гостиной генеральши Епанчиной Мышкин рассказывает о последних моментах сознания приговоренного к смертной казни (автобиографический рассказ о том, что было пережито самим Достоевским). Тема порога врывается здесь в отдаленное от порога внутреннее пространство светской гостиной. Не менее неуместен здесь и изумительный рассказ Мышкина о Мари. Весь этот эпизод полон карнавальных откровенностей; стран-

ный и, в сущности, подозрительный незнакомец — князь — по-карнавальному неожиданно и быстро превращается в близкого человека и друга дома. Дом Епанчиных вовлекается в карнавальную атмосферу Мышкина. Конечно, этому содействует детский и эксцентрический характер и самой генеральши Епанчиной.

Следующий эпизод, происходящий уже на квартире Иволгиных, отличается еще более резкой внешней и внутренней карнавализацией. Он развивается с самого начала в атмосфере скандала, обнажающего души почти всех его участников. Появляются такие внешне карнавальные фигуры, как Фердыщенко и генерал Иволгин. Происходят типичные карнавальные мистификации и мезальянсы. Характерна короткая резко карнавальная сцена в передней, на пороге, когда неожиданно появившаяся Настасья Филипповна принимает князя за лакея и грубо его ругает («олух», «прогнать тебя надо», «да что это за идиот?»). Эта брань, содействующая сгущению карнавальной атмосферы этой сцены, совершенно не соответствует действительному обращению Настасьи Филипповны со слугами. Сцена в передней подготовляет последующую сцену мистификации в гостиной, где Настасья Филипповна разыгрывает роль бездушной и циничной куртизанки. Затем происходит утрированно-карнавальная сцена скандала: появление подвыпившего генерала с карнавальным рассказом, разоблачение его, появление разношерстной и пьяной рогожинской компании, столкновение Гани с сестрой, пощечина князю, провоцирующее поведение мелкого карнавального чертенка Фердыщенко и т. д. Гостиная Иволгиных превращается в карнавальную площадь, на которой впервые скрещиваются и переплетаются карнавальный рай Мышкина с карнавальной преисподней Настасьи Филипповны.

После скандала происходит проникновенный разговор князя с Ганей и откровенное признание этого последнего; затем карнавальное путешествие по Петербургу с пьяным генералом и, наконец, вечер у Настасьи Филипповны с потрясающим скандалом-катастрофой, который мы в свое время уже проанализировали. Так кончается первая часть и вместе с нею — первый день действия романа.

Действие первой части началось на утренней заре, кончилось поздним вечером. Но это, конечно, не день трагедии («от восхода до захода солнца»). Время здесь вовсе не трагическое (хотя оно и близко к нему по типу), не эпическое и не биографическое время. Это день особого карнавального времени, как бы выключенного из исторического времени, протекающего по своим особым карна-

вальным законам и вмещающего в себя неограниченное количество радикальных смен и метаморфоз[1]. Именно такое время — правда, не карнавальное в строгом смысле, а карнавализованное время — и нужно было Достоевскому для решения его особых художественных задач. Те события на пороге или на площади, которые изображал Достоевский, с их внутренним, глубинным смыслом, такие герои его, как Раскольников, Мышкин, Ставрогин, Иван Карамазов, не могли быть раскрыты в обычном биографическом и историческом времени. Да и сама полифония, как событие взаимодействия полноправных и внутренне не завершенных сознаний, требует иной художественной концепции времени и пространства; употребляя выражение самого Достоевского, «неэвклидовой» концепции.

*

На этом мы можем закончить наш анализ карнавализации произведений Достоевского.

В последующих трех романах мы найдем те же самые черты карнавализации[2], правда в более усложненной и углубленной форме (особенно в «Братьях Карамазовых»). В заключение настоящей главы мы коснемся только еще одного момента, наиболее ярко выраженного в последних романах.

Мы говорили в свое время об особенностях структуры карнавального образа: он стремится охватить и объединить в себе оба полюса становления или оба члена антитезы: рождение — смерть, юность — старость, верх — низ, лицо — зад, хвала — брань, утверждение — отрицание, трагическое — комическое и т. д., причем верхний полюс двуединого образа отражается в нижнем по принципу фигур на игральных картах. Можно это выразить так: противоположности сходятся друг с другом, глядятся друг в друга, отражаются друг в друге, знают и понимают друг друга.

---

[1] Например, нищий князь, которому утром негде было приклонить голову, к концу дня становится миллионером.

[2] В романе «Бесы», например, вся жизнь, в которую проникли бесы, изображена как карнавальная преисподняя. Глубоко пронизывает весь роман тема увенчания — развенчания и самозванства (например, развенчания Ставрогина Хромоножкой и идея Петра Верховенского объявить его «Иваном-царевичем»). Для анализа внешней карнавализации «Бесы» очень благодатный материал. Очень богаты внешними карнавальными аксессуарами и «Братья Карамазовы».

Но ведь так можно определить и принцип творчества Достоевского. Все в его мире живет на самой границе со своей противоположностью. Любовь живет на самой границе с ненавистью, знает и понимает ее, а ненависть живет на границе с любовью и также ее понимает (любовь-ненависть Версилова, любовь Катерины Ивановны к Дмитрию Карамазову; в какой-то мере такова и любовь Ивана к Катерине Ивановне и любовь Дмитрия к Грушеньке). Вера живет на самой границе с атеизмом, смотрится в него и понимает его, а атеизм живет на границе с верой и понимает ее[1]. Высота и благородство живет на границе с падением и подлостью (Дмитрий Карамазов). Любовь к жизни соседит с жаждой самоуничтожения (Кириллов). Чистота и целомудрие понимают порок и сладострастие (Алеша Карамазов).

Мы, конечно, несколько упрощаем и огрубляем очень сложную и тонкую амбивалентность последних романов Достоевского. В мире Достоевского все и всё должны знать друг друга и друг о друге, должны вступить в контакт, сойтись лицом к лицу и заговорить друг с другом. Все должно взаимоотражаться и взаимоосвещаться диалогически. Поэтому все разъединенное и далекое должно быть сведено в одну пространственную и временную «точку». Вот для этого-то и нужна карнавальная свобода и карнавальная художественная концепция пространства и времени.

---

[1] В беседе с чертом Иван Карамазов спрашивает его:

« — Шут! А искушал ты когда-нибудь вот этаких-то, вот что акриды-то едят, да по семнадцати лет в голой пустыне молятся, мохом обросли?

— Голубчик мой, только это и делал. Весь мир и миры забудешь, а к одному этакому прилепишься, потому что бриллиант-то уж очень драгоценен; одна ведь такая душа стоит иной раз целого созвездия — у нас ведь своя арифметика. Победа-то драгоценна! А ведь иные из них, ей-богу, не ниже тебя по развитию, хоть ты этому и не поверишь: такие бездны веры и неверия могут созерцать в один и тот же момент, что, право, иной раз кажется, только бы еще один волосок — и полетит человек «вверх тормашки», как говорит актер Горбунов» (X, 174).

Нужно отметить, что беседа Ивана с чертом полна образов космического пространства и времени; «квадриллионами километров» и «биллионами лет», «целыми созвездиями» и т. п. Все эти космические величины перемешаны здесь с элементами ближайшей современности («актер Горбунов») и с комнатно-бытовыми подробностями, — все это органически сочетается в условиях карнавального времени.

Карнавализация сделала возможным создание открытой структуры большого диалога, позволила перенести социальное взаимодействие людей в высшую сферу духа и интеллекта, которая всегда была по преимуществу сферой единого и единственного монологического сознания, единого и неделимого, в себе самом развивающегося духа (например, в романтизме). Карнавальное мироощущение помогает Достоевскому преодолевать как этический, так и гносеологический солипсизм. Один человек, остающийся только с самим собою, не может свести концы с концами даже в самых глубинных и интимных сферах своей духовной жизни, не может обойтись без другого сознания. Человек никогда не найдет всей полноты только в себе самом.

Карнавализация, кроме того, позволяет раздвинуть узкую сцену частной жизни определенной ограниченной эпохи до предельно универсальной и общечеловеческой мистерийной сцены. К этому стремился Достоевский в своих последних романах, особенно в «Братьях Карамазовых».

В романе «Бесы» Шатов говорит Ставрогину перед началом их проникновенной беседы:

«Мы два существа и сошлись в беспредельности... в последний раз в мире. Оставьте ваш тон и возьмите человеческий! Заговорите хоть раз в жизни голосом человеческим» (VII, 260-261).

Все решающие встречи человека с человеком, сознания с сознанием всегда совершаются в романах Достоевского «в беспредельности» и «в последний раз» (в последние минуты кризиса), то есть совершаются в карнавально-мистерийном пространстве и времени.

*

Задача всей нашей работы — раскрыть неповторимое своеобразие поэтики Достоевского, «показать в Достоевском Достоевского». Но если такая синхроническая задача разрешена правильно, то это должно нам помочь прощупать и проследить жанровую традицию Достоевского вплоть до ее истоков в античности. Мы и попытались это сделать в настоящей главе, правда в несколько общей, почти схематической форме. Нам кажется, что наш диахронический анализ подтверждает результаты синхронического. Точнее: результаты обоих анализов взаимно проверяют и подтверждают друг друга.

Связав Достоевского с определенной традицией, мы, разумеется, ни в малейшей степени не ограничили глубочайшей оригинальности и индивидуальной неповторимости его творчества. Достоевский — создатель подлинной полифонии, которой, конечно, не было и не могло быть ни в «сократическом диалоге», ни в античной «Мениипповой сатире», ни в средневековой мистерии, ни у Шекспира и Сервантеса, ни у Вольтера и Дидро, ни у Бальзака и Гюго. Но полифония была существенно подготовлена в этой линии развития европейской литературы. Вся традиция эта, начиная от «сократического диалога» и мениппеи, возродилась и обновилась у Достоевского в неповторимо оригинальной и новаторской форме полифонического романа.

Глава пятая

СЛОВО У ДОСТОЕВСКОГО

1. Типы прозаического слова. Слово у Достоевского

Несколько предварительных методологических замечаний.

Мы озаглавили нашу главу «С л о в о у Достоевского», так как мы имеем в виду с л о в о, то есть язык в его конкретной и живой целокупности, а не язык как специфический предмет лингвистики, полученный путем совершенно правомерного и необходимого отвлечения от некоторых сторон конкретной жизни слова. Но как раз эти стороны жизни слова, от которых отвлекается лингвистика, имеют для наших целей первостепенное значение. Поэтому наши последующие анализы не являются лингвистическими в строгом смысле слова. Их можно отнести к металингвистике, понимая под ней не оформившееся еще в определенные отдельные дисциплины изучение тех сторон жизни слова, которые выходят — и совершенно правомерно — за пределы лингвистики. Конечно, металингвистические исследования не могут игнорировать лингвистики и должны пользоваться ее результатами. Лингвистика и металингвистика изучают одно и то же конкретное, очень сложное и многогранное явление — слово, но изучают его с разных сторон и под разными углами зрения. Они должны дополнять друг друга, но не смешиваться. На практике же границы между ними очень часто нарушаются.

С точек зрения ч и с т о й лингвистики между монологическим и полифоническим использованием слова в художественной литературе нельзя усмотреть никаких действительно существенных различий. Например, в многоголосом романе Достоевского значительно меньше языковой дифференциации, то есть различных языковых стилей, территориальных и социальных диалектов, про-

фессиональных жаргонов и т. п., чем у многих писателей-монологистов: у Л. Толстого, Писемского, Лескова и других. Может даже показаться, что герои романов Достоевского говорят одним и тем же языком, именно языком их автора. В этом однообразии языка многие упрекали Достоевского, в том числе упрекал и Л. Толстой.

Но дело в том, что языковая дифференциация и резкие «речевые характеристики» героев имеют как раз наибольшее художественное значение для создания объектных и завершенных образов людей. Чем объектнее персонаж, тем резче выступает его речевая физиономия. В полифоническом романе значение языкового многообразия и речевых характеристик, правда, сохраняется, но это значение становится меньшим, а главное — меняются художественные функции этих явлений. Дело не в самом наличии определенных языковых стилей, социальных диалектов и т. п., наличии, устанавливаемом с помощью чисто лингвистических критериев, дело в том, под каким диалогическим углом они сопоставлены или противопоставлены в произведении. Но этот диалогический угол как раз и не может быть установлен с помощью чисто лингвистических критериев, потому что диалогические отношения хотя и относятся к области слова, но не к области чисто лингвистического его изучения.

Диалогические отношения (в том числе и диалогические отношения говорящего к собственному слову) — предмет металингвистики. Но именно эти отношения, определяющие особенности словесного построения произведений Достоевского, нас здесь и интересуют.

В языке, как предмете лингвистики, нет и не может быть никаких диалогических отношений: они невозможны ни между элементами в системе языка (например, между словами в словаре, между морфемами и т. п.), ни между элементами «текста» при строго лингвистическом к нему подходе. Не может их быть ни между единицами одного уровня, ни между единицами разных уровней. Не может их быть, конечно, и между синтаксическими единицами, например, между предложениями, при строго лингвистическом к ним подходе.

Не может быть диалогических отношений и между текстами, опять же при строго лингвистическом подходе к этим текстам. Любое чисто лингвистическое сопоставление и группировка любых текстов обязательно отвлекается от всех возможных между ними, как целыми высказываниями, диалогических отношений.

Лингвистика знает, конечно, композиционную форму «диалогической речи» и изучает синтаксические и лексико-семантические особенности ее. Но она изучает их как чисто лингвистические явления, то есть в плане языка, и совершенно не может касаться специфики диалогических отношений между репликами. Поэтому при изучении «диалогической речи» лингвистика должна пользоваться результатами металингвистики.

Диалогические отношения, таким образом, внелингвистичны. Но в то же время их никак нельзя оторвать от области слова, то есть от языка как конкретного целостного явления. Язык живет только в диалогическом общении пользующихся им. Диалогическое общение и есть подлинная сфера жизни языка. Вся жизнь языка, в любой области его употребления (бытовой, деловой, научной, художественной и др.), пронизана диалогическими отношениями. Но лингвистика изучает сам «язык» с его специфической логикой в его общности, как то, что делает возможным диалогическое общение, от самих же диалогических отношений лингвистика последовательно отвлекается. Отношения эти лежат в области слова, так как слово по своей природе диалогично, и потому должны изучаться металингвистикой, выходящей за пределы лингвистики и имеющей самостоятельный предмет и задачи.

Диалогические отношения не сводимы и к отношениям логическим и предметно-смысловым, которые сами по себе лишены диалогического момента. Они должны облечься в слово, стать высказываниями, стать выраженными в слове позициями разных субъектов, чтобы между ними могли возникнуть диалогические отношения.

«Жизнь хороша». «Жизнь не хороша». Перед нами два суждения, обладающие определенной логической формой и определенным предметно-смысловым содержанием (философские суждения о ценности жизни). Между этими суждениями есть определенное логическое отношение: одно является отрицанием другого. Но между ними нет и не может быть никаких диалогических отношений, они вовсе не спорят друг с другом (хотя они и могут дать предметный материал и логическое основание для спора). Оба этих суждения должны воплотиться, чтобы между ними или к ним могло возникнуть диалогическое отношение. Так, оба этих суждения могут, как теза и антитеза, объединиться в одном высказывании одного субъекта, выражающем его единую диалектическую позицию по данному вопросу. В этом случае диалогических отношений не возникает. Но если эти два суждения будут

разделены между двумя разными высказываниями двух разных субъектов, то между ними возникнут диалогические отношения.

«Жизнь хороша». «Жизнь хороша». Здесь два совершенно одинаковых суждения, по существу, следовательно, одно-единственное суждение, написанное (или произнесенное) нами два раза, но это «два» относится только к словесному воплощению, а не к самому суждению. Правда, мы можем говорить здесь и о логическом отношении тождества между двумя суждениями. Но если это суждение будет выражено в двух высказываниях двух разных субъектов, то между этими высказываниями возникнут диалогические отношения (согласия, подтверждения).

Диалогические отношения совершенно невозможны без логических и предметно-смысловых отношений, но они не сводятся к ним, а имеют свою специфику.

Логические и предметно-смысловые отношения, чтобы стать диалогическими, как мы уже сказали, должны воплотиться, то есть должны войти в другую сферу бытия: стать словом, то есть высказыванием, и получить автора, то есть творца данного высказывания, чью позицию оно выражает.

Всякое высказывание в этом смысле имеет своего автора, которого мы слышим в самом высказывании как творца его. О реальном авторе, как он существует вне высказывания, мы можем ровно ничего не знать. И формы этого реального авторства могут быть очень различны. Какое-нибудь произведение может быть продуктом коллективного труда, может создаваться преемственным трудом ряда поколений и т. п., — все равно мы слышим в нем единую творческую волю, определенную позицию, на которую можно диалогически реагировать. Диалогическая реакция персонифицирует всякое высказывание, на которое реагирует.

Диалогические отношения возможны не только между целыми (относительно) высказываниями, но диалогический подход возможен и к любой значащей части высказывания, даже к отдельному слову, если оно воспринимается не как безличное слово языка, а как знак чужой смысловой позиции, как представитель чужого высказывания, то есть если мы слышим в нем чужой голос. Поэтому диалогические отношения могут проникать внутрь высказывания, даже внутрь отдельного слова, если в нем диалогически сталкиваются два голоса (микродиалог, о котором нам уже приходилось говорить).

С другой стороны, диалогические отношения возможны и между языковыми стилями, социальными диалектами и т. п., если только они воспринимаются как некие смысловые позиции, как

своего рода языковые мировоззрения, то есть уже не при лингвистическом их рассмотрении.

Наконец, диалогические отношения возможны и к своему собственному высказыванию в целом, к отдельным его частям и к отдельному слову в нем, если мы как-то отделяем себя от них, говорим с внутренней оговоркой, занимаем дистанцию по отношению к ним, как бы ограничиваем или раздваиваем свое авторство.

В заключение напомним, что при широком рассмотрении диалогических отношений они возможны и между другими осмысленными явлениями, если только эти явления выражены в каком-нибудь знаковом материале. Например, диалогические отношения возможны между образами других искусств. Но эти отношения уже выходят за пределы металингвистики.

Главным предметом нашего рассмотрения, можно сказать, главным героем его будет двуголосое слово, неизбежно рождающееся в условиях диалогического общения, то есть в условиях подлинной жизни слова. Лингвистика этого двуголосого слова не знает. Но именно оно, как нам кажется, должно стать одним из главных объектов изучения металингвистики.

На этом мы кончаем наши предварительные методологические замечания. То, что мы имеем в виду, станет ясным из наших дальнейших конкретных анализов.

*

Существует группа художественно-речевых явлений, которая уже давно привлекает к себе внимание и литературоведов и лингвистов. По своей природе явления эти выходят за пределы лингвистики, то есть являются металингвистическими. Эти явления — стилизация, пародия, сказ и диалог (композиционно выраженный, распадающийся на реплики).

Всем этим явлениям, несмотря на существенные различия между ними, присуща одна общая черта: слово здесь имеет двоякое направление — и на предмет речи как обычное слово и на другое слово, на чужую речь. Если мы не знаем о существовании этого второго контекста чужой речи и начнем воспринимать стилизацию или пародию так, как воспринимается обычная — направленная только на свой предмет — речь, то мы не поймем этих явлений по существу: стилизация будет воспринята нами как стиль, пародия — просто как плохое произведение.

Менее очевидна эта двоякая направленность слова в сказе и в диалоге (в пределах одной реплики). Сказ действительно может

иметь иногда лишь одно направление — предметное. Также и реплика диалога может стремиться к прямой и непосредственной предметной значимости. Но в большинстве случаев и сказ и реплика ориентированы на чужую речь: сказ — стилизуя ее, реплика — учитывая ее, отвечая ей, предвосхищая ее.

Указанные явления имеют глубокое принципиальное значение. Они требуют совершенно нового подхода к речи, не укладывающегося в пределы обычного стилистического и лингвистического рассмотрения. Ведь обычный подход берет слово в пределах одного монологического контекста. Причем слово определяется в отношении к своему предмету (например, учение о тропах) или в отношении к другим словам того же контекста, той же речи (стилистика в узком смысле). Лексикология знает, правда, несколько иное отношение к слову. Лексический оттенок слова, например архаизм или провинциализм, указывает на какой-то другой контекст, в котором нормально функционирует данное слово (древняя письменность, провинциальная речь), но этот другой контекст — языковой, а не речевой (в точном смысле), это не чужое высказывание, а безличный и не организованный в конкретное высказывание материал языка. Если же лексический оттенок хотя бы до некоторой степени индивидуализирован, то есть указывает на какое-нибудь определенное чужое высказывание, из которого данное слово заимствуется или в духе которого оно строится, то перед нами уже или стилизация, или пародия, или аналогичное явление. Таким образом, и лексикология, в сущности, остается в пределах одного монологического контекста и знает лишь прямую непосредственную направленность слова на предмет без учета чужого слова, второго контекста.

Самый факт наличности двояко направленных слов, включающих в себя как необходимый момент отношение к чужому высказыванию, ставит нас перед необходимостью дать полную, исчерпывающую классификацию слов с точки зрения этого нового принципа, не учтенного ни стилистикой, ни лексикологией, ни семантикой. Можно без труда убедиться, что кроме предметно направленных слов и слов, направленных на чужое слово, имеется и еще один тип. Но и двояко направленные слова (учитывающие чужое слово), включая такие разнородные явления, как стилизация, пародия, диалог, нуждаются в дифференциации. Необходимо указать их существенные разновидности (с точки зрения того же принципа). Далее неизбежно возникает вопрос о возможности и о способах сочетания слов, принадлежащих к различным типам, в пределах одного контекста. На этой почве возникают новые сти-

листические проблемы, стилистикой до сих пор почти не учтенные. Для понимания же стиля прозаической речи как раз эти проблемы имеют первостепенное значение[1].

Рядом с прямым и непосредственным предметно направленным словом — называющим, сообщающим, выражающим, изображающим, — рассчитанным на непосредственное же предметное понимание (первый тип слова), мы наблюдаем еще изображенное или объектное слово (второй тип). Наиболее типичный и распространенный вид изображенного, объектного слова — п р я м а я р е ч ь г е р о е в. Она имеет непосредственное предметное значение, однако не лежит в одной плоскости с авторской речью, а как бы в некотором перспективном удалении от нее. Она не только понимается с точки зрения своего предмета, но сама является предметом направленности как характерное, типичное, колоритное слово.

Там, где есть в авторском контексте прямая речь, допустим, одного героя, перед нами в пределах одного контекста два речевых центра и два речевых единства: единство авторского высказывания и единство высказывания героя. Но второе единство не самостоятельно, подчинено первому и включено в него как один из его моментов. Стилистическая обработка того и другого высказывания различна. Слово героя обрабатывается именно как чужое слово, как слово лица, характерологически или типически определенного, то есть обрабатывается как объект авторского понимания, а вовсе не с точки зрения своей собственной предметной направленности. Слово автора, напротив, обрабатывается стилистически в направлении своего прямого предметного значения. Оно должно быть адекватно своему предмету (познавательному, поэтическому или иному). Оно должно быть выразительным, сильным, значительным, изящным и т. п. с точки зрения своего прямого предметного задания — нечто обозначить, выразить, сообщить, изобразить. И стилистическая обработка его установлена на чисто предметное понимание. Если же авторское слово обрабатывается так, чтобы ощущалась его характерность или типичность для определенного лица, для определенного социального положения, для определенной художественной манеры, то перед нами уже стилизация: или обычная литературная стилизация, или сти-

[1] Приводимая ниже классификация типов и разновидностей слова совершенно не иллюстрируется нами примерами, так как в дальнейшем дается обширный материал из Достоевского для каждого из разбираемых здесь случаев.

15 Зак. 227

лизованный сказ. Об этом, уже т р е т ь е м типе мы будем говорить позже.

Прямое предметно направленное слово знает только себя и свой предмет, которому оно стремится быть максимально адекватным. Если оно при этом кому-нибудь подражает, у кого-нибудь учится, то это совершенно не меняет дела: это те леса, которые в архитектурное целое не входят, хотя и необходимы и рассчитываются строителем. Момент подражания чужому слову и наличность всяческих влияний чужих слов, отчетливо ясные для историка литературы и для всякого компетентного читателя, в задание самого слова не входят. Если же они входят, то есть если в самом слове содержится нарочитое указание на чужое слово, то перед нами опять слово третьего типа, а не первого.

Стилистическая обработка объектного слова, то есть слова героя, подчиняется как высшей и последней инстанции стилистическим заданиям авторского контекста, объектным моментом которого оно является. Отсюда возникает ряд стилистических проблем, связанных с введением и органическим включением прямой речи героя в авторский контекст. Последняя смысловая инстанция, а следовательно, и последняя стилистическая инстанция даны в прямой авторской речи.

Последняя смысловая инстанция, требующая чисто предметного понимания, есть, конечно, во всяком литературном произведении, но она не всегда представлена прямым авторским словом. Это последнее может вовсе отсутствовать, композиционно замещаясь словом рассказчика, а в драме не имея никакого композиционного эквивалента. В этих случаях весь словесный материал произведения относится ко второму или к третьему типу слов. Драма почти всегда строится из изображенных объектных слов. В пушкинских же «Повестях Белкина» , например, рассказ (слова Белкина) построен из слов третьего типа; слова героев относятся, конечно, ко второму типу. Отсутствие прямого предметно направленного слова — явление обычное. Последняя смысловая инстанция — замысел автора — осуществлена не в его прямом слове, а с помощью чужих слов, определенным образом созданных и размещенных как чужие.

Степень объектности изображенного слова героя может быть различной. Достаточно сравнить, например, слова князя Андрея у Толстого со словами гоголевских героев, например Акакия Акакиевича. По мере усиления непосредственной предметной направленности слов героя и соответственного понижения их объектности взаимоотношение между авторской речью и речью героя на-

чинает приближаться к взаимоотношению между двумя репликами диалога. Перспективное отношение между ними ослабевает, и они могут оказаться в одной плоскости. Правда, это дано лишь как тенденция, как стремление к пределу, который не достигается.

В научной статье, где приводятся чужие высказывания по данному вопросу различных авторов, одни — для опровержения, другие, наоборот, — для подтверждения и дополнения, перед нами случай диалогического взаимоотношения между непосредственно значимыми словами в пределах одного контекста. Отношения согласия — несогласия, утверждения — дополнения, вопроса — ответа и т. п. — чисто диалогические отношения, притом, конечно, не между словами, предложениями или иными элементами одного высказывания, а между целыми высказываниями. В драматическом диалоге или в драматизованном диалоге, введенном в авторский контекст, эти отношения связывают изображенные объектные высказывания и потому сами объектны. Это не столкновение двух последних смысловых инстанций, а объектное (сюжетное) столкновение двух изображенных позиций, всецело подчиненное высшей, последней инстанции автора. Монологический контекст при этом не размыкается и не ослабляется.

Ослабление или разрушение монологического контекста происходит лишь тогда, когда сходятся два равно и прямо направленных на предмет высказывания. Два равно и прямо направленных на предмет слова в пределах одного контекста не могут оказаться рядом, не скрестившись диалогически, все равно, будут ли они друг друга подтверждать или взаимно дополнять, или, наоборот, друг другу противоречить, или находиться в каких-либо иных диалогических отношениях (например, в отношении вопроса и ответа). Два равновесомых слова на одну и ту же тему, если они только сошлись, неизбежно должны взаимоориентироваться. Два воплощенных смысла не могут лежать рядом друг с другом, как две вещи, — они должны внутренне соприкоснуться, то есть вступить в смысловую связь.

Непосредственное прямое полнозначное слово направлено на свой предмет и является последней смысловой инстанцией в пределах данного контекста. Объектное слово также направлено только на предмет, но в то же время оно и само является предметом чужой авторской направленности. Но эта чужая направленность не проникает внутрь объектного слова, она берет его как целое и, не меняя его смысла и тона, подчиняет своим заданиям. Она не влагает в него другого предметного смысла. Слово, ставшее объектом, само как бы не знает об этом, подобно человеку,

который делает свое дело и не знает, что на него смотрят; объектное слово звучит так, как если бы оно было прямым одноголосым словом. И в словах первого и в словах второго типа действительно по одному голосу. Это одноголосые слова.

Но автор может использовать чужое слово для своих целей и тем путем, что он вкладывает новую смысловую направленность в слово, уже имеющее свою собственную направленность и сохраняющее ее. При этом такое слово, по заданию, должно ощущаться как чужое. В одном слове оказываются две смысловые направленности, два голоса. Таково пародийное слово, такова стилизация, таков стилизованный сказ. Здесь мы переходим к характеристике третьего типа слов.

Стилизация предполагает стиль, то есть предполагает, что та совокупность стилистических приемов, которую она воспроизводит, имела когда-то прямую и непосредственную осмысленность, выражала последнюю смысловую инстанцию. Только слово первого типа может быть объектом стилизации. Чужой предметный замысел (художественно-предметный) стилизация заставляет служить своим целям, то есть своим новым замыслам. Стилизатор пользуется чужим словом как чужим и этим бросает легкую объектную тень на это слово. Правда, слово не становится объектом. Ведь стилизатору важна совокупность приемов чужой речи именно как выражение особой точки зрения. Он работает чужой точкой зрения. Поэтому некоторая объектная тень падает именно на самую точку зрения, вследствие чего она становится условной. Объектная речь героя никогда не бывает условной. Герой всегда говорит всерьез. Авторское отношение не проникает внутрь его речи, автор смотрит на нее извне.

Условное слово — всегда двуголосое слово. Условным может стать лишь то, что когда-то было неусловным, серьезным. Это первоначальное прямое и безусловное значение служит теперь новым целям, которые овладевают им изнутри и делают его условным. Этим стилизация отличается от подражания. Подражание не делает форму условной, ибо само принимает подражаемое всерьез, делает его своим, непосредственно усвояет себе чужое слово. Здесь происходит полное слияние голосов, и если мы слышим другой голос, то это вовсе не входит в замыслы подражающего.

Хотя, таким образом, между стилизацией и подражанием резкая смысловая граница, исторически между ними существуют тончайшие и иногда неуловимые переходы. По мере того как серьезность стиля ослабляется в руках подражателей — эпигонов, его приемы становятся все более условными, и подражание стано-

вится полустилизацией. С другой стороны, и стилизация может стать подражанием, если увлеченность стилизатора своим образцом разрушит дистанцию и ослабит нарочитую ощутимость воспроизводимого стиля как ч у ж о г о стиля. Ведь именно дистанция и создала условность.

Аналогичен стилизации рассказ рассказчика, как композиционное замещение авторского слова. Рассказ рассказчика может развиваться в формах литературного слова (Белкин, рассказчики-хроникеры у Достоевского) или в формах устной речи — сказ в собственном смысле слова. И здесь чужая словесная манера используется автором как точка зрения, как позиция; необходимая ему для ведения рассказа. Но объектная тень, падающая на слово рассказчика, здесь гораздо гуще, чем в стилизации, а условность — гораздо слабее. Конечно, степень того и другого может быть весьма различна. Но чисто объектным слово рассказчика никогда не может быть, даже когда он является одним из героев и берет на себя лишь часть рассказа. Ведь автору в нем важна не только индивидуальная и типическая манера мыслить, переживать, говорить, но прежде всего манера видеть и изображать: в этом его прямое назначение как рассказчика, замещающего автора. Поэтому отношение автора, как и в стилизации, проникает внутрь его слова, делая его в большей или меньшей степени условным. Автор не показывает нам его слова (как объектное слово героя), но изнутри пользуется им для своих целей, заставляя нас отчетливо ощущать дистанцию между собою и этим чужим словом.

Элемент сказа, то есть установки на устную речь, обязательно присущ всякому рассказу. Рассказчик, хотя бы и пишущий свой рассказ и дающий ему известную литературную обработку, все же не литератор-профессионал, он владеет не определенным стилем, а лишь социально и индивидуально определенной манерой рассказывать, тяготеющей к устному сказу. Если же он владеет определенным литературным стилем, который и воспроизводится автором от лица рассказчика, то перед нами стилизация, а не рассказ (стилизация же может вводиться и мотивироваться различным образом).

И рассказ и даже чистый сказ могут утратить всякую условность и стать прямым авторским словом, непосредственно выражающим его замысел. Таков почти всегда сказ у Тургенева. Вводя рассказчика, Тургенев в большинстве случаев вовсе не стилизует ч у ж о й индивидуальной и социальной манеры рассказывания. Например, рассказ в «Андрее Колосове» — рассказ интеллигентного литературного человека тургеневского круга. Так

рассказал бы и он сам, и рассказал бы о самом серьезном в своей жизни. Здесь нет установки на социально чужой сказовый тон, на социально чужую манеру видеть и передавать виденное. Нет установки и на индивидуально-характерную манеру. Тургеневский сказ полновесно значим, и в нем — один голос, непосредственно выражающий авторский замысел. Здесь перед нами простой композиционный прием. Такой же характер носит рассказ в «Первой любви» (представленный рассказчиком в письменной форме)[1].

Этого нельзя сказать о рассказчике Белкине: он важен Пушкину как чужой голос, прежде всего как социально определенный человек с соответствующим духовным уровнем и подходом к миру, а затем и как индивидуально-характерный образ. Здесь, следовательно, происходит преломление авторского замысла в слове рассказчика; слово здесь — двуголосое.

Проблему сказа впервые выдвинул у нас Б. М. Эйхенбаум[2]. Он воспринимает сказ исключительно как у с т а н о в к у н а у с т н у ю ф о р м у п о в е с т в о в а н и я, установку на устную речь и соответствующие ей языковые особенности (устная интонация, синтаксическое построение устной речи, соответствующая лексика и пр.). Он совершенно не учитывает, что в большинстве случаев сказ есть прежде всего установка на ч у ж у ю р е ч ь, а уж отсюда, как следствие, — на устную речь.

Для разработки историко-литературной проблемы сказа предложенное нами понимание сказа кажется нам гораздо существеннее. Нам кажется, что в большинстве случаев сказ вводится именно ради ч у ж о г о г о л о с а, голоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору. Вводится, собственно, рассказчик, рассказчик же — человек не литературный и в большинстве случаев

---

[1] Совершенно справедливо, но с иной точки зрения отмечал эту особенность тургеневского рассказа Б. М. Эйхенбаум: «Чрезвычайно распространена форма мотивированного автором ввода специального рассказчика, которому и поручается повествование. Однако очень часто эта форма имеет совершенно условный характер (как у Мопассана или у Тургенева), свидетельствуя только о живучести самой традиции рассказчика как особого персонажа новеллы. В таких случаях рассказчик остается тем же автором, а вступительная мотивировка играет роль простой интродукции» (Б. М. Э й х е н б а у м. Литература. Л., изд-во «Прибой», 1927, стр. 217).

[2] Впервые в статье «Как сделана "Шинель"». Сб. «Поэтика» (1919). Затем в особенности в статье «Лесков и современная проза» (см. в книге «Литература», стр. 210 и дальше).

принадлежащий к низшим социальным слоям, к народу (что как раз и важно автору), — и приносит с собою устную речь.

Не во всякую эпоху возможно прямое авторское слово, не всякая эпоха обладает стилем, ибо стиль предполагает наличие авторитетных точек зрения и авторитетных и отстоявшихся идеологических оценок. В такие эпохи остается или путь стилизации, или обращение к внелитературным формам повествования, обладающим определенной манерой видеть и изображать мир. Где нет адекватной формы для непосредственного выражения авторских мыслей, приходится прибегать к преломлению их в чужом слове. Иногда же сами художественные задания таковы, что их вообще можно осуществить лишь путем двуголосого слова (как мы увидим, так именно обстояло дело у Достоевского).

Нам кажется, что Лесков прибегал к рассказчику ради социально чужого слова и социально чужого мировоззрения и уже вторично — ради устного сказа (так как его интересовало народное слово). Тургенев же, наоборот, искал в рассказчике именно устной формы повествования, но для прямого выражения своих замыслов. Ему действительно свойственна установка на устную речь, а не на чужое слово. Преломлять свои мысли в чужом слове Тургенев не любил и не умел. Двуголосое слово ему плохо удавалось (например, в сатирических и пародийных местах «Дыма»). Поэтому он избирал рассказчика из своего социального круга. Такой рассказчик неизбежно должен был говорить языком литературным, не выдерживая до конца устного сказа. Тургеневу важно было только оживить свою литературную речь устными интонациями.

Здесь не место доказывать все выставленные нами историко-литературные утверждения. Пусть они останутся предположениями. Но на одном мы настаиваем: строгое различение в сказе установки на чужое слово и установки на устную речь совершенно необходимо. Видеть в сказе только устную речь — значит не видеть главного. Более того, целый ряд интонационных, синтаксических и иных языковых явлений объясняется в сказе (при установке автора на чужую речь) именно его двуголосостью, скрещением в нем двух голосов и двух акцентов. Мы убедимся в этом при анализе рассказа у Достоевского. Подобных явлений нет, например, у Тургенева, хотя у его рассказчиков тенденция именно к устной речи сильнее, чем у рассказчиков Достоевского.

Аналогична рассказу рассказчика форма Icherzählung (рассказ от первого лица): иногда ее определяет установка на чужое слово, иногда же она, как рассказ у Тургенева, может приближаться и,

наконец, сливаться с прямым авторским словом, то есть работать с одноголосым словом первого типа.

Нужно иметь в виду, что композиционные формы сами по себе еще не решают вопроса о типе слова. Такие определения, как Icherzählung, рассказ рассказчика, рассказ от автора и т. п., являются чисто композиционными определениями. Эти композиционные формы тяготеют, правда, к определенному типу слов, но не обязательно с ним связаны.

Всем разобранным нами до сих пор явлениям третьего типа слов — и стилизации, и рассказу, и Icherzählung — свойственна одна общая черта, благодаря которой они составляют особую (первую) разновидность третьего типа. Эта общая черта: авторский замысел пользуется чужим словом в направлении его собственных устремлений. Стилизация стилизует чужой стиль в направлении его собственных заданий. Она только делает эти задания условными. Также и рассказ рассказчика, преломляя в себе авторский замысел, не отклоняется от своего прямого пути и выдерживается в действительно свойственных ему тонах и интонациях. Авторская мысль, проникнув в чужое слово и поселившись в нем, не приходит в столкновение с чужой мыслью, она следует за ней в ее же направлении, делая лишь это направление условным.

Иначе обстоит дело в пародии. Здесь автор, как и в стилизации, говорит чужим словом, но, в отличие от стилизации, он вводит в это слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой направленности. Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям. Слово становится ареною борьбы двух голосов. Поэтому в пародии невозможно слияние голосов, как это возможно в стилизации или в рассказе рассказчика (например, у Тургенева); голоса здесь не только обособлены, разделены дистанцией, но и враждебно противопоставлены. Поэтому нарочитая ощутимость чужого слова в пародии должна быть особенно резка и отчетлива. Авторские же замыслы должны быть более индивидуализированы и содержательно наполнены. Чужой стиль можно пародировать в различных направлениях и вносить в него новые акценты, между тем как стилизовать его можно, в сущности, лишь в одном направлении — в направлении его собственного задания.

Пародийное слово может быть весьма разнообразным. Можно пародировать чужой стиль как стиль; можно пародировать чужую социально-типическую или индивидуально-характерологическую манеру видеть, мыслить и говорить. Далее, пародия может быть

более или менее глубокой: можно пародировать лишь поверхностные словесные формы, но можно пародировать и самые глубинные принципы чужого слова. Далее, и само пародийное слово может быть различно использовано автором: пародия может быть самоцелью (например, литературная пародия как жанр), но может служить и для достижения иных, положительных целей (например, пародийный стиль у Ариосто, пародийный стиль у Пушкина). Но при всех возможных разновидностях пародийного слова отношение между авторским и чужим устремлением остается тем же: эти устремления разнонаправленны, в отличие от однонаправленных устремлений стилизации, рассказа и аналогичных им форм.

Поэтому чрезвычайно существенно различение пародийного и простого сказа. Борьба двух голосов в пародийном сказе порождает совершенно специфические языковые явления, о которых мы упоминали выше. Игнорирование в сказе установки на чужое слово и, следовательно, его двуголосости лишает понимания тех сложных взаимоотношений, в которые могут вступать голоса в пределах сказового слова, когда они становятся разнонаправленными. Современному сказу в большинстве случаев присущ легкий пародийный оттенок. В рассказах Достоевского, как мы увидим, всегда наличны пародийные элементы особого типа.

Пародийному слову аналогично ироническое и всякое двусмысленно употребленное чужое слово, ибо и в этих случаях чужим словом пользуются для передачи враждебных ему устремлений. В жизненно-практической речи такое пользование чужим словом чрезвычайно распространено, особенно в диалоге, где собеседник очень часто буквально повторяет утверждение другого собеседника, влагая в него новую оценку и акцентируя его посвоему: с выражением сомнения, возмущения, иронии, насмешки, издевательства и т. п.

В книге об особенностях итальянского разговорного языка Лео Шпитцер говорит следующее:

«Когда мы воспроизводим в своей речи кусочек высказывания нашего собеседника, то уже в силу самой смены говорящих индивидов неизбежно происходит изменение тона: слова «другого» всегда звучат в наших устах как чуждые нам, очень часто с насмешливой, утрирующей, издевательской интонацией... Я хотел бы здесь отметить шутливое или резко ироническое повторение глагола вопросительного предложения собеседника в последующем ответе. При этом можно наблюдать, что часто прибегают не только к грамматически правильной, но и очень смелой, иногда прямо невозможной, конструкции, чтобы только как-нибудь повторить

кусочек речи нашего собеседника и придать ему ироническую окраску»[1].

Чужие слова, введенные в нашу речь, неизбежно принимают в себя новое, наше понимание и нашу оценку, то есть становятся двуголосыми. Различным может быть лишь взаимоотношение этих двух голосов. Уже передача чужого утверждения в форме вопроса приводит к столкновению двух осмыслений в одном слове: ведь мы не только спрашиваем, мы проблематизуем чужое утверждение. Наша жизненно-практическая речь полна чужих слов: с одними мы совершенно сливаем свой голос, забывая, чьи они, другими мы подкрепляем свои слова, воспринимая их как авторитетные для нас, третьи, наконец, мы населяем своими собственными чуждыми или враждебными им устремлениями.

Переходим к последней разновидности третьего типа. И в стилизации и в пародии, то есть в обеих предшествующих разновидностях третьего типа, автор пользуется самими чужими словами для выражения собственных замыслов. В третьей разновидности чужое слово остается за пределами авторской речи, но авторская речь его учитывает и к нему отнесена. Здесь чужое слово не воспроизводится с новым осмыслением, но воздействует, влияет и так или иначе определяет авторское слово, оставаясь само вне его. Таково слово в скрытой полемике и в большинстве случаев в диалогической реплике.

В скрытой полемике авторское слово направлено на свой предмет, как и всякое иное слово, но при этом каждое утверждение о предмете строится так, чтобы помимо своего предметного смысла полемически ударять по чужому слову на ту же тему, по чужому утверждению о том же предмете. Направленное на свой предмет, слово сталкивается в самом предмете с чужим словом. Самое чужое слово не воспроизводится, оно лишь подразумевается, но вся структура речи была бы совершенно иной, если бы не было этой реакции на подразумеваемое чужое слово. В стилизации воспроизводимый реальный образец — чужой стиль — тоже остается вне авторского контекста, подразумевается. Также и в пародии пародируемое определенное реальное слово только подразумевается. Но здесь само авторское слово или себя выдает за чужое слово, или чужое выдает за свое. Во всяком случае, оно непосредственно работает чужим словом, подразумеваемый же образец (реальное чужое слово) дает лишь материал и является документом, подтверждающим, что автор действительно вос-

---

[1] Leo Spitzer. Italienische Umgangssprache. Leipzig, 1922, S. 175, 176.

производит определенное чужое слово. В скрытой же полемике чужое слово отталкивают, и это отталкивание не менее, чем самый предмет, о котором идет речь, определяет авторское слово. Это в корне изменяет семантику слова: рядом с предметным смыслом появляется второй смысл — направленность на чужое слово. Нельзя вполне и существенно понять такое слово, учитывая только его прямое предметное значение. Полемическая окраска слова проявляется и в других чисто языковых признаках: в интонации и в синтаксической конструкции.

Провести отчетливую границу между скрытой и явной, открытой полемикой в конкретном случае иногда бывает трудно. Но смысловые отличия очень существенны. Явная полемика просто направлена на опровергаемое чужое слово, как на свой предмет. В скрытой же полемике оно направлено на обычный предмет, называя его, изображая, выражая, и лишь косвенно ударяет по чужому слову, сталкиваясь с ним как бы в самом предмете. Благодаря этому чужое слово начинает изнутри влиять на авторское слово. Поэтому-то и скрыто-полемическое слово — двуголосое, хотя взаимоотношение двух голосов здесь особенное. Чужая мысль здесь не входит самолично внутрь слова, но лишь отражена в нем, определяя его тон и его значение. Слово напряженно чувствует рядом с собой чужое слово, говорящее о том же предмете, и это ощущение определяет его структуру.

Внутренне-полемическое слово — слово с оглядкой на враждебное чужое слово — чрезвычайно распространено как в жизненно-практической, так и в литературной речи и имеет громадное стилеобразующее значение. В жизненно-практической речи сюда относятся все слова «с камешком в чужой огород», слова со «шпильками». Но сюда же относится и всякая приниженная, витиеватая, заранее отказывающаяся от себя речь, речь с тысячью оговорок, уступлений, лазеек и пр. Такая речь словно корчится в присутствии или в предчувствии чужого слова, ответа, возражения. Индивидуальная манера человека строить свою речь в значительной степени определяется свойственным ему ощущением чужого слова и способами реагировать на него.

В литературной речи значение скрытой полемики громадно. Собственно, в каждом стиле есть элемент внутренней полемики, различие лишь в степени и в характере его. Всякое литературное слово более или менее остро ощущает своего слушателя, читателя, критика и отражает в себе его предвосхищаемые возражения, оценки, точки зрения. Кроме того, литературное слово ощущает рядом с собой другое литературное же слово, другой стиль. Элемент так называемой реакции на предшествующий литературный стиль, наличный в каждом новом стиле, является такою же внутренней полемикой, так сказать, скрытой антистилизацией чужого стиля, совмещаемой часто и с явным пародированием его. Чрез-

вычайно велико стилеобразующее значение внутренней полемики в автобиографиях и в формах Icherzählung исповедального типа. Достаточно назвать «Исповедь» Руссо.

Аналогична скрытой полемике реплика всякого существенного и глубокого диалога. Каждое слово такой реплики, направленное на предмет, в то же время напряженно реагирует на чужое слово, отвечая ему и предвосхищая его. Момент ответа и предвосхищения глубоко проникает внутрь напряженно-диалогического слова. Такое слово как бы вбирает, всасывает в себя чужие реплики, напряженно их перерабатывая. Семантика диалогического слова совершенно особая. (Тончайшие изменения смысла, которые происходят при напряженной диалогичности, к сожалению, до сих пор не изучены.) Учет противослова (Gegenrede) производит специфические изменения в структуре диалогического слова, делая его внутренне событийным и освещая самый предмет слова по-новому, раскрывая в нем новые стороны, недоступные монологическому слову.

Особенно значительно и важно для наших последующих целей явление скрытой диалогичности, не совпадающее с явлением скрытой полемики. Представим себе диалог двух, в котором реплики второго собеседника пропущены, но так, что общий смысл нисколько не нарушается. Второй собеседник присутствует незримо, его слов нет, но глубокий след этих слов определяет все наличные слова первого собеседника. Мы чувствуем, что это беседа, хотя говорит только один, и беседа напряженнейшая, ибо каждое наличное слово всеми своими фибрами отзывается и реагирует на невидимого собеседника, указывает вне себя, за свои пределы, на несказанное чужое слово. Мы увидим дальше, что у Достоевского этот скрытый диалог занимает очень важное место и чрезвычайно глубоко и тонко разработан.

Разобранная нами третья разновидность, как мы видим, резко отличается от предшествующих двух разновидностей третьего типа. Эту последнюю разновидность можно назвать а к т и в н о й, в отличие от предшествующих п а с с и в н ы х разновидностей. В самом деле: в стилизации, в рассказе и в пародии чужое слово совершенно пассивно в руках орудующего им автора. Он берет, так сказать, беззащитное и безответное чужое слово и вселяет в него свое осмысление, заставляя его служить своим новым целям. В скрытой полемике и в диалоге, наоборот, чужое слово активно воздействует на авторскую речь, заставляя ее соответствующим образом меняться под его влиянием и наитием.

Однако и во всех явлениях второй разновидности третьего типа возможно повышение активности чужого слова. Когда пародия чувствует существенное сопротивление, известную силу и глубину пародируемого чужого слова, она осложняется тонами скрытой полемики. Такая пародия звучит уже иначе. Пародируемое слово

звучит активнее, оказывает противодействие авторскому замыслу. Происходит внутренняя диалогизация пародийного слова. Такие же явления происходят и при соединении скрытой полемики с рассказом, вообще во всех явлениях третьего типа, при наличии разнонаправленности чужих и авторских устремлений.

По мере понижения объектности чужого слова, которая, как мы знаем, в известной степени присуща всем словам третьего типа, в однонаправленных словах (в стилизации, в однонаправленном рассказе) происходит слияние авторского и чужого голоса. Дистанция утрачивается; стилизация становится стилем; рассказчик превращается в простую композиционную условность. В разнонаправленных же словах понижение объектности и соответственное повышение активности собственных устремлений чужого слова неизбежно приводят к внутренней диалогизации слова. В таком слове уже нет подавляющего доминирования авторской мысли над чужой, слово утрачивает свое спокойствие и уверенность, становится взволнованным, внутренне не решенным и двуликим. Такое слово не только двуголосое, но и двухакцентное, его трудно интонировать, ибо живая громкая интонация слишком монологизует слово и не может быть справедлива к чужому голосу в нем.

Эта внутренняя диалогизация, связанная с понижением объектности в разнонаправленных словах третьего типа, не есть, конечно, какая-нибудь новая разновидность этого типа. Это есть лишь тенденция, присущая всем явлениям данного типа (при условии разнонаправленности). В своем пределе эта тенденция приводит к распадению двуголосого слова на два слова, на два вполне обособленных самостоятельных голоса. Другая же тенденция, присущая однонаправленным словам, при понижении объектности чужого слова в пределе приводит к полному слиянию голосов и, следовательно, к одноголосому слову первого типа. Между этими двумя пределами движутся все явления третьего типа.

Мы, конечно, далеко не исчерпали всех возможных явлений двуголосого слова и вообще всех возможных способов ориентации по отношению к чужому слову, осложняющей обычную предметную ориентацию речи. Возможна более глубокая и тонкая классификация с большим количеством разновидностей, а может быть, и типов. Но для наших целей представляется достаточной и данная нами классификация.

Дадим ее схематическое изображение.

Приводимая ниже классификация носит, конечно, абстрактный характер. Конкретное слово может принадлежать одновременно к различным разновидностям и даже типам. Кроме того, взаимоотношения с чужим словом в конкретном живом контексте носят не неподвижный, а динамический характер: взаимоотношение голосов в слове может резко меняться, однонаправленное слово может переходить в разнонаправленное, внутренняя диалогизация может

усиливаться или ослабляться, пассивный тип может активизироваться и т. п.

I. Прямое, непосредственно направленное на свой предмет слово, как выражение последней смысловой инстанции говорящего.

II. Объектное слово (слово изображенного лица).

1) С преобладанием социально-типической определенности.	Разные степени объектности.

III. Слово с установкой на чужое слово (двуголосое слово).

1) Однонаправленное двуголосое слово.

a) стилизация; b) рассказ рассказчика; c) необъектное слово героя — носителя (частично) авторских замыслов; d) Icherzählung.	При понижении объектности стремятся к слиянию голосов, то есть к слову первого типа.

2) Разнонаправленное двуголосое слово.

a) пародия со всеми ее оттенками; b) пародийный рассказ; c) пародийная Icherzählung; d) слово пародийно-изображенного героя; e) всякая передача чужого слова с переменой акцента.	При понижении объектности и активизации чужой мысли внутренне диалогизуются и стремятся к распадению на два слова (два голоса) первого типа.

3) Активный тип (отраженное чужое слово).

a) скрытая внутренняя полемика; b) полемически окрашенная автобиография и исповедь; c) всякое слово с оглядкой на чужое слово; d) реплика диалога; e) скрытый диалог.	Чужое слово воздействует извне; возможны разнообразнейшие формы взаимоотношения с чужим словом и различные степени его деформирующего влияния.

Выдвигаемая нами плоскость рассмотрения слова с точки зрения его отношения к чужому слову имеет, как нам кажется, исключительно важное значение для понимания художественной прозы. Поэтическая речь в узком смысле требует единообразия всех слов, приведения их к одному знаменателю, причем этот знаменатель может быть или словом первого типа, или принадлежать к некоторым ослабленным разновидностям других типов. Конечно, и здесь возможны произведения, не приводящие весь свой словесный материал к одному знаменателю, но эти явления в XIX веке редки и специфичны. Сюда относится, например, «прозаическая» лирика Гейне, Барбье, отчасти Некрасова и других (только в XX веке происходит резкая «прозаизация» лирики). Возможность употреблять в плоскости одного произведения слова разных типов в их резкой выраженности без приведения к одному знаменателю — одна из существеннейших особенностей прозы. В этом глубокое отличие прозаического стиля от поэтического. Но и в поэзии целый ряд существенных проблем не может быть разрешен без привлечения указанной плоскости рассмотрения слова, ибо различные типы слов требуют в поэзии различной стилистической обработки.

Современная стилистика, игнорирующая эту плоскость рассмотрения, в сущности, есть стилистика лишь одного первого типа слова, то есть авторского прямого предметно направленного слова. Современная стилистика, уходящая своими корнями в поэтику классицизма, до сих пор не может отрешиться от ее специфических установок и ограничений. Поэтика классицизма ориентирована на прямом предметно направленном одноголосом слове, несколько сдвинутом в сторону условного стилизованного слова. Полуусловное, полустилизованное слово задает тон в классицистической поэтике. И до сих пор стилистика ориентируется на таком полуусловном прямом слове, которое фактически отождествляется с поэтическим словом как таковым. Для классицизма существует слово языка, ничье слово, вещное слово, входящее в поэтический лексикон, и это слово из сокровищницы поэтического языка непосредственно переходит в монологический контекст данного поэтического высказывания. Поэтому выросшая на почве классицизма стилистика знает только жизнь слова в одном замкнутом контексте. Она игнорирует те изменения, которые происходят со словом в процессе его перехода из одного конкретного высказывания в другое и в процессе взаимоориентации этих высказываний. Она знает лишь те изменения, которые совершаются в процессе перехода слова из системы языка в монологическое поэтическое вы-

сказывание. Жизнь и функции слова в стиле конкретного высказывания воспринимаются на фоне его жизни и функций в языке. Внутренне-диалогические отношения слова к тому же слову в чужом контексте, в чужих устах игнорируются. В этих рамках разрабатывается стилистика и до настоящего времени.

Романтизм принес с собою прямое полнозначное слово без всякого уклона в условность. Для романтизма характерно до самозабвения экспрессивное прямое авторское слово, не охлаждающее себя никаким преломлением сквозь чужую словесную среду. Довольно большое значение в романтической поэтике имели слова второй, а особенно последней разновидности третьего типа[1], но все же доведенное до своих пределов непосредственно выразительное слово, слово первого типа, настолько доминировало, что и на почве романтизма существенных сдвигов в нашем вопросе произойти не могло. В этом пункте поэтика классицизма почти не была поколеблена. Впрочем, современная стилистика далеко не адекватна даже романтизму.

Проза, особенно роман, совершенно недоступна такой стилистике. Эта последняя может сколько-нибудь удачно разрабатывать лишь маленькие участки прозаического творчества, для прозы наименее характерные и несущественные. Для художника-прозаика мир полон чужих слов, среди которых он ориентируется, к восприятию специфических особенностей которых у него должно быть чуткое ухо. Он должен ввести их в плоскость своего слова, притом так, чтобы эта плоскость не была разрушена[2]. Он работает с очень богатой словесной палитрой, и он отлично работает с нею.

И мы, воспринимая прозу, очень тонко ориентируемся среди всех разобранных нами типов и разновидностей слова. Более того, мы и в жизни очень чутко и тонко слышим все эти оттенки в ре-

---

[1] В связи с интересом к «народности» (не как этнографической категории) громадное значение в романтизме приобретают различные формы сказа, как преломляющего чужого слова со слабой степенью объектности. Для классицизма же «народное слово» (в смысле социально-типического и индивидуально-характерного чужого слова) было чисто объектным словом (в низких жанрах). Из слов третьего типа особенно важное значение в романтизме имела внутренне-полемическая Icher-zählung (особенно исповедального типа).

[2] Большинство прозаических жанров, в особенности роман, конструктивны: элементами их являются целые высказывания, хотя эти высказывания и не полноправны и подчинены монологическому единству.

чах окружающих нас людей, очень хорошо и сами работаем всеми этими красками нашей словесной палитры. Мы очень чутко угадываем малейший сдвиг интонации, легчайший перебой голосов в существенном для нас жизненно-практическом слове другого человека. Все словесные оглядки, оговорки, лазейки, намеки, выпады не ускользают от нашего уха, не чужды и наших собственных уст. Тем поразительнее, что до сих пор все это не нашло отчетливого теоретического осознания и должной оценки!

Теоретически мы разбираемся только в стилистических взаимоотношениях элементов в пределах замкнутого высказывания на фоне абстрактно-лингвистических категорий. Лишь такие одноголосые явления доступны той поверхностной лингвистической стилистике, которая до сих пор при всей ее лингвистической ценности в художественном творчестве способна лишь регистрировать следы и отложения неведомых ей художественных заданий на словесной периферии произведений. Подлинная жизнь слова в прозе в эти рамки не укладывается. Да они тесны и для поэзии[1].

Стилистика должна опираться не только и даже не столько на лингвистику, сколько на металингвистику, изучающую слово не в системе языка и не в изъятом из диалогического общения «тексте», а именно в самой сфере диалогического общения, то есть в сфере подлинной жизни слова. Слово не вещь, а вечно подвижная, вечно изменчивая среда диалогического общения. Оно никогда не довлеет одному сознанию, одному голосу. Жизнь слова — в переходе из уст в уста, из одного контекста в другой контекст, от одного социального коллектива к другому, от одного поколения к другому поколению. При этом слово не забывает своего пути и не может до конца освободиться от власти тех конкретных контекстов, в которые оно входило.

Каждый член говорящего коллектива преднаходит слово вовсе не как нейтральное слово языка, свободное от чужих устремлений и оценок, не населенное чужими голосами. Нет, слово он получает с чужого голоса и наполненное чужим голосом. В его контекст

---

[1] Из всей современной лингвистической стилистики — и советской и зарубежной — резко выделяются замечательные труды В. В. Виноградова, который на огромном материале раскрывает всю принципиальную разноречивость и многостильность художественной прозы и всю сложность авторской позиции («образа автора») в ней, хотя, как нам кажется, В. В. Виноградов несколько недооценивает значение диалогических отношений между речевыми стилями (поскольку эти отношения выходят за пределы лингвистики).

слово приходит из другого контекста, пронизанное чужими осмыслениями. Его собственная мысль находит слово уже населенным. Поэтому-то ориентация слова среди слов, различное ощущение чужого слова и различные способы реагирования на него являются, может быть, существеннейшими проблемами металингвистического изучения каждого слова, в том числе и художественного. Каждому направлению в каждую эпоху свойственны свое ощущение слова и свой диапазон словесных возможностей. Далеко не при всякой исторической ситуации последняя смысловая инстанция творящего может непосредственно выразить себя в прямом, непреломленном, безусловном авторском слове. Когда нет своего собственного «последнего» слова, всякий творческий замысел, всякая мысль, чувство, переживание должны преломляться сквозь среду чужого слова, чужого стиля, чужой манеры, с которыми нельзя непосредственно слиться без оговорки, без дистанции, без преломления[1].

Если есть в распоряжении данной эпохи сколько-нибудь авторитетная и отстоявшаяся среда преломления, то будет господствовать условное слово в той или иной его разновидности, с тою или иною степенью условности. Если же такой среды нет, то будет господствовать разнонаправленное двуголосое слово, то есть пародийное слово во всех его разновидностях, или особый тип полуусловного, полуиронического слова (слово позднего классицизма). В такие эпохи, особенно в эпохи доминирования условного слова, прямое, безоговорочное, непреломленное слово представляется варварским, сырым, диким словом. Культурное слово — преломленное сквозь авторитетную отстоявшуюся среду слово.

Какое слово доминирует в данную эпоху в данном направлении, какие существуют формы преломления слова, что служит средою преломления? — все эти вопросы имеют первостепенное значение для изучения художественного слова. Мы здесь, конечно, лишь бегло и попутно намечаем эти проблемы, намечаем бездоказательно, без разработки на конкретном материале, — здесь не место для рассмотрения их по существу.

Вернемся к Достоевскому.

Произведения Достоевского прежде всего поражают необычайным разнообразием типов и разновидностей слова, причем эти типы и разновидности даны в своем наиболее резком выражении. Явно преобладает разнонаправленное двуголосое слово, притом

[1] Напомним приведенное нами на стр. 187 очень характерное признание Т. Манна.

внутренне диалогизованное, и отраженное чужое слово: скрытая полемика, полемически окрашенная исповедь, скрытый диалог. У Достоевского почти нет слова без напряженной оглядки на чужое слово. В то же время объектных слов у него почти нет, ибо речам героев дана такая постановка, которая лишает их всякой объектности. Поражает, далее, постоянное и резкое чередование различнейших типов слова. Резкие и неожиданные переходы от пародии к внутренней полемике, от полемики к скрытому диалогу, от скрытого диалога к стилизации успокоенных житийных тонов, от них опять к пародийному рассказу и, наконец, к исключительно напряженному открытому диалогу — такова взволнованная словесная поверхность этих произведений. Все это переплетено нарочито тусклою нитью протокольного осведомительного слова, концы и начала которой трудно уловить; но и на самое это сухое протокольное слово падают яркие отблески или густые тени близлежащих высказываний и придают ему тоже своеобразный и двусмысленный тон.

Но дело, конечно, не в одном разнообразии и резкой смене словесных типов и в преобладании среди них двуголосых внутренне-диалогизованных слов. Своеобразие Достоевского в особом размещении этих словесных типов и разновидностей между основными композиционными элементами произведения.

Как и в каких моментах словесного целого осуществляет себя последняя смысловая инстанция автора? На этот вопрос для монологического романа очень легко дать ответ. Каковы бы ни были типы слов, вводимые автором-монологистом, и каково бы ни было их композиционное размещение, авторские осмысления и оценки должны доминировать над всеми остальными и должны слагаться в компактное и недвусмысленное целое. Всякое усиление чужих интонаций в том или другом слове, на том или другом участке произведения — только игра, которую разрешает автор, чтобы тем энергичнее зазвучало затем его собственное прямое или преломленное слово. Всякий спор двух голосов в одном слове за обладание им, за доминирование в нем заранее предрешен, это только кажущийся спор; все полнозначные авторские осмысления рано или поздно соберутся к одному речевому центру и к одному сознанию, все акценты — к одному голосу.

Художественное задание Достоевского совершенно иное. Он не боится самой крайней активизации в двуголосом слове разнонаправленных акцентов; напротив, эта активизация как раз и нужна ему для его целей; ведь множественность голосов не должна быть снята, а должна восторжествовать в его романе.

Стилистическое значение чужого слова в произведениях Достоевского громадно. Оно живет здесь напряженнейшею жизнью. Основные для Достоевского стилистические связи — это вовсе не связи между словами в плоскости одного монологического высказывания, — основными являются динамические, напряженнейшие связи между высказываниями, между самостоятельными и полноправными речевыми и смысловыми центрами, не подчиненными словесно-смысловой диктатуре монологического единого стиля и единого тона.

Слово у Достоевского, его жизнь в произведении и его функции в осуществлении полифонического задания мы будем рассматривать в связи с теми композиционными единствами, в которых слово функционирует: в единстве монологического самовысказывания героя, в единстве рассказа — рассказа рассказчика или рассказа от автора — и, наконец, в единстве диалога между героями. Таков будет и порядок нашего рассмотрения.

2. Монологическое слово героя и слово рассказа в повестях Достоевского

Достоевский начал с преломляющего слова — с эпистолярной формы. По поводу «Бедных людей» он пишет брату: «Во всем они (публика и критика. — *М. Б.*) привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и не в догад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может. Роман находят растянутым, а в нем слова лишнего нет»[1].

Говорят Макар Девушкин и Варенька Доброселова, автор только размещает их слова: его замыслы и устремления преломлены в словах героя и героини. Эпистолярная форма есть разновидность Icherzählung. Слово здесь двуголосое, в большинстве случаев однонаправленное. Таким оно является как композиционное замещение авторского слова, которого здесь нет. Мы увидим, что авторское понимание очень тонко и осторожно преломляется в словах героев-рассказчиков, хотя все произведение наполнено явными и скрытыми пародиями, явной и скрытой полемикой (авторской).

Но здесь нам важна пока речь Макара Девушкина лишь как монологическое высказывание героя, а не как речь рассказчика в

---

[1] Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. М.—Л., Госиздат, 1928, стр. 86.

Icherzählung, функцию которой она здесь выполняет (ибо других носителей слова, кроме героев, здесь нет). Ведь слово всякого рассказчика, которым пользуется автор для осуществления своего художественного замысла, само принадлежит к какому-нибудь определенному типу, помимо того типа, который определяется его функцией рассказывания. Каков же тип монологического высказывания Девушкина?

Эпистолярная форма сама по себе еще не предрешает тип слова. Эта форма в общем допускает широкие словесные возможности, но наиболее благоприятной эпистолярная форма является для слова последней разновидности третьего типа, то есть для отраженного чужого слова. Письму свойственно острое ощущение собеседника, адресата, к которому оно обращено. Письмо, как и реплика диалога, обращено к определенному человеку, учитывает его возможные реакции, его возможный ответ. Этот учет отсутствующего собеседника может быть более или менее интенсивен. У Достоевского он носит чрезвычайно напряженный характер.

В своем первом произведении Достоевский вырабатывает столь характерный для всего его творчества речевой стиль, определяемый напряженным предвосхищением чужого слова. Значение этого стиля в его последующем творчестве громадно: важнейшие исповедальные самовысказывания героев проникнуты напряженнейшим отношением к предвосхищаемому чужому слову о них, чужой реакции на их слово о себе. Не только тон и стиль, но и внутренняя смысловая структура этих высказываний определяются предвосхищением чужого слова: от голядкинских обидчивых оговорок и лазеек до этических и метафизических лазеек Ивана Карамазова. В «Бедных людях» начинает вырабатываться «приниженная» разновидность этого стиля — корчащееся слово с робкой и стыдящейся оглядкой и с приглушенным вызовом.

Эта оглядка проявляется прежде всего в характерном для этого стиля торможении речи и в перебивании ее оговорками.

«Я живу в кухне, или гораздо правильнее будет сказать вот как: тут подле кухни есть одна комната (а у нас, нужно вам заметить, кухня чистая, светлая, очень хорошая), комнатка небольшая, уголок такой скромный... то есть, или еще лучше сказать, кухня большая в три окна, так у меня вдоль поперечной стены перегородка, так что и выходит как бы еще комната, нумер сверхштатный; все просторное, удобное, и окно есть, и все, — одним словом, все удобное. Ну, вот это мой уголочек. Ну, так вы и не думайте, маточка, чтобы тут что-нибудь такое иное и таинственный смысл какой был; что вот, дескать, кухня! — то есть я, пожалуй,

и в самой этой комнате за перегородкой живу, но это ничего; я себе ото всех особняком, помаленьку живу, втихомолочку живу. Поставил я у себя кровать, стол, комод, стульев парочку, образ повесил. Правда, есть квартиры и лучше, — может быть, есть и гораздо лучшие, да удобство-то главное; ведь это я все для удобства, и вы не думайте, что для другого чего-нибудь» (I, 82).

Почти после каждого слова Девушкин оглядывается на своего отсутствующего собеседника, боится, чтобы не подумали, что он жалуется, старается заранее разрушить то впечатление, которое произведет его сообщение о том, что он живет в кухне, не хочет огорчить своей собеседницы и т. п. Повторение слов вызывается стремлением усилить их акцент или придать им новый оттенок ввиду возможной реакции собеседника.

В приведенном отрывке отраженным словом является возможное слово адресата — Вареньки Доброселовой. В большинстве же случаев речь Макара Девушкина о себе самом определяется отраженным словом другого «чужого человека». Вот как он определяет этого чужого человека. «Ну, а что вы в чужих-то людях будете делать?» — спрашивает он Вареньку Доброселову. «Ведь вы, верно, еще не знаете, что такое чужой человек?.. Нет, вы меня извольте-ка порасспросить, так я вам скажу, что такое чужой человек. Знаю я его, маточка, хорошо знаю; случалось хлеб его есть. Зол он, Варенька, зол, уж так зол, что сердечка твоего не достанет, так он его истерзает укором, попреком да взглядом дурным» (I, 140).

Бедный человек, но человек «с амбицией», каким является Макар Девушкин, по замыслу Достоевского, постоянно чувствует на себе «дурной взгляд» чужого человека, взгляд или попрекающий, или — что, может быть, еще хуже для него — насмешливый (для героев более гордого типа самый дурной чужой взгляд — сострадательный). Под этим-то чужим взглядом и корчится речь Девушкина. Он, как и герой из подполья, вечно прислушивается к чужим словам о нем. «Он, бедный-то человек, он взыскателен; он и на свет-то божий иначе смотрит, и на каждого прохожего косо глядит, да вокруг себя смущенным взором поводит, да прислушивается к каждому слову, — дескать, не про него ли там что говорят?» (I, 153).

Эта оглядка на социально чужое слово определяет не только стиль и тон речи Макара Девушкина, но и самую манеру мыслить и переживать, видеть и понимать себя и окружающий мирок. Между поверхностнейшими элементами речевой манеры, формой выражения себя и между последними основами мировоззрения в

художественном мире Достоевского всегда глубокая органическая связь. В каждом своем проявлении человек дан весь. Самая же установка человека по отношению к чужом слову и чужому сознанию является, в сущности, основною темою всех произведений Достоевского. Отношение героя к себе самому неразрывно связано с отношением его к другому и с отношением другого к нему. Сознание себя самого все время ощущает себя на фоне сознания о нем другого, «я для себя» на фоне «я для другого». Поэтому слово о себе героя строится под непрерывным воздействием чужого слова о нем.

Эта тема в различных произведениях развивается в различных формах, с различным содержательным наполнением, на различном духовном уровне. В «Бедных людях» самосознание бедного человека раскрывается на фоне социально чужого сознания о нем. Самоутверждение звучит как непрерывная скрытая полемика или скрытый диалог на тему о себе самом с другим, чужим человеком. В первых произведениях Достоевского это имеет еще довольно простое и непосредственное выражение: здесь этот диалог еще не вошел внутрь — так сказать в самые атомы мышления и переживания. Мир героев еще мал, и они еще не идеологи. И самая социальная приниженность делает эту внутреннюю оглядку и полемику прямой и отчетливой без тех сложнейших внутренних лазеек, разрастающихся в целые идеологические построения, какие появляются в позднейшем творчестве Достоевского. Но глубокая диалогичность и полемичность самосознания и самоутверждения уже здесь раскрывается с полною ясностью.

«Отнеслись намедни в частном разговоре Евстафий Иванович, что наиважнейшая добродетель гражданская — деньгу уметь зашибить. Говорили они шуточкой (я знаю, что шуточкой), нравоучение же то, что не нужно быть никому в тягость собою, а я никому не в тягость! У меня кусок хлеба есть свой; правда, простой кусок хлеба, подчас даже черствый; но он есть, трудами добытый, законно и безукоризненно употребляемый. Ну что ж делать! Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю; да все-таки я этим горжусь: я работаю, я пот проливаю. Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю! Что, грех переписывать, что ли? "Он, дескать, переписывает!" "Эта, дескать, крыса-чиновник переписывает!" Да что же тут бесчестного такого? <...> Ну, так я и сознаю теперь, что я нужен, что я необходим и что нечего вздором человека с толку сбивать. Ну, пожалуй, пусть крыса, коли сходство нашли! Да крыса-то эта нужна, да крыса-то пользу приносит, да за крысу-то эту держатся, да крысе-то этой

награждение выходит, — вот она крыса какая! Впрочем, довольно об этой материи, родная моя; я ведь и не о том хотел говорить, да так погорячился немного. Все-таки приятно от времени до времени себе справедливость воздать» (I, 125-126).

В еще более резкой полемике раскрывается самосознание Макара Девушкина, когда он узнает себя в гоголевской «Шинели»; он воспринимает ее как чужое слово о себе самом и старается это слово полемически разрушить, как не адекватное ему.

Но присмотримся теперь внимательнее к самому построению этого «слова с оглядкой».

Уже в первом приведенном нами отрывке, где Девушкин оглядывается на Вареньку Доброселову, сообщая ей о своей новой комнате, мы замечаем своеобразные перебои речи, определяющие ее синтаксическое и акцентное построение. В речь как бы вклинивается чужая реплика, которая фактически, правда, отсутствует, но действие которой производит резкое акцентное и синтаксическое перестроение речи. Чужой реплики нет, но на речи лежит ее тень, ее след, и эта тень, этот след реальны. Но иногда чужая реплика, помимо своего воздействия на акцентную и синтаксическую структуру, оставляет в речи Макара Девушкина одно или два своих слова, иногда целое предложение: «Ну, так вы и не думайте, маточка, чтобы тут что-нибудь такое иное и таинственный смысл какой был; что вот, дескать, кухня! — то есть я, пожалуй, и в самой этой комнате за перегородкой живу, но это ничего...» (I, 82). Слово «кухня» врывается в речь Девушкина из чужой возможной речи, которую он предвосхищает. Это слово дано с чужим акцентом, который Девушкин полемически несколько утрирует. Акцента этого он не принимает, хотя и не может не признать его силы, и старается обойти его путем всяческих оговорок, частичных уступок и смягчений, искажающих построение его речи. От этого внедрившегося чужого слова как бы разбегаются круги на ровной поверхности речи, бороздя ее. Кроме этого очевидно чужого слова с очевидно чужим акцентом большинство слов в приведенном отрывке берется говорящим как бы сразу с двух точек зрения: как он их сам понимает и хочет, чтобы их понимали, и как их может понять другой. Здесь чужой акцент только намечается, но он уже порождает оговорку или заминку в речи.

Внедрение слов и особенно акцентов из чужой реплики в речь Макара Девушкина в последнем приведенном нами отрывке еще более очевидно и резко. Слово с полемически утрированным чужим акцентом здесь даже прямо заключено в кавычки: «Он, дескать, переписывает!» В предшествующих трех строках слово

«переписываю» повторяется три раза. В каждом из этих трех случаев возможный чужой акцент в слове «переписываю» наличен, но подавляется собственным акцентом Девушкина; однако он все усиливается, пока наконец не прорывается и не принимает форму прямой чужой речи. Здесь, таким образом, как бы дана градация постепенного усиления чужого акцента: «Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что перепи́сываю <...> (следует оговорка. — *М. Б.*). Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю! Что, грех перепи́сывать, что ли? "Он, дескать, перепи́сывает!"» Мы отмечаем знаком ударения чужой акцент и его постепенное усиление, пока наконец он не овладевает полностью словом, уже заключенным в кавычки. Однако в этом последнем, очевидно чужом, слове имеется и голос самого Девушкина, который, как мы сказали, полемически утрирует этот чужой акцент. По мере усиления чужого акцента усиливается и противоборствующий ему акцент Девушкина.

Мы можем описательно определить все эти разобранные нами явления так: в самосознание героя проникло чужое сознание о нем, в самовысказывание героя брошено чужое слово о нем; чужое сознание и чужое слово вызывает специфические явления, определяющие тематическое развитие самосознания, его изломы, лазейки, протесты, с одной стороны, и речь героя с ее акцентными перебоями, синтаксическими изломами, повторениями, оговорками и растянутостью, с другой стороны.

Мы дадим еще такое образное определение и объяснение тем же явлениям: представим себе, что две реплики напряженнейшего диалога, слово и противослово, вместо того чтобы следовать друг за другом и произноситься двумя разными устами, налегли друг на друга и слились в одно высказывание в одних устах. Эти реплики шли в противоположных направлениях, сталкивались между собой; поэтому их наложение друг на друга и слияние в одно высказывание приводит к напряженнейшему перебою. Столкновение целых реплик — единых в себе и одноакцентных — превращается теперь в новом, получившемся в результате их слияния, высказывании в резкий перебой противоречивых голосов в каждой детали, в каждом атоме этого высказывания. Диалогическое столкновение ушло внутрь, в тончайшие структурные элементы речи (и соответственно — элементы сознания).

Приведенный нами отрывок можно было бы развернуть примерно в такой грубый диалог Макара Девушкина с «чужим человеком»:

Чужой человек. Надо уметь деньгу зашибить. Не нужно быть никому в тягость. А ты другим в тягость.

Макар Девушкин. Я никому не в тягость. У меня кусок хлеба есть свой.

Чужой человек. Да какой кусок хлеба?! Сегодня он есть, а завтра его и нет. Да небось и черствый кусок!

Макар Девушкин. Правда, простой кусок хлеба, подчас даже черствый, но он есть, трудами добытый, законно и безукоризненно употребляемый.

Чужой человек. Да какими трудами-то! Ведь переписываешь только. Ни на что другое ты не способен.

Макар Девушкин. Ну что ж делать! Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю; да все-таки я этим горжусь!

Чужой человек. Есть чем гордиться! Переписыванием-то! Ведь это позорно!

Макар Девушкин. Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю!.. И т. д.

Как бы в результате наложения и слияния реплик этого диалога в одном голосе и получилось приведенное нами самовысказывание Девушкина.

Конечно, этот воображаемый диалог весьма примитивен, как содержательно примитивно еще и сознание Девушкина. Ведь в конце концов это Акакий Акакиевич, освещенный самосознанием, обретший речь и «вырабатывающий слог». Но зато формальная структура самосознания и самовысказывания вследствие этой своей примитивности и грубости чрезвычайно отчетлива и ясна. Поэтому мы и останавливаемся на ней так подробно. Все существенные самовысказывания позднейших героев Достоевского могут быть также развернуты в диалог, ибо все они как бы возникли из двух слившихся реплик, но перебой голосов в них уходит так глубоко, в такие тончайшие элементы мысли и слова, что развернуть их в наглядный и грубый диалог, как мы это сделали сейчас с самовысказыванием Девушкина, конечно, совершенно невозможно.

Разобранные нами явления, производимые чужим словом в сознании и в речи героя, в «Бедных людях» даны в соответствующем стилистическом облачении речи мелкого петербургского чиновника. Разобранные нами структурные особенности «слова с оглядкой», скрыто-полемического и внутренне диалогического слова преломляются здесь в строго и искусно выдержанной соци-

ально-типической речевой манере Девушкина[1]. Поэтому все эти языковые явления — оговорки, повторения, уменьшительные слова, разнообразие частиц и междометий — в той форме, в какой они даны здесь, — невозможны в устах других героев Достоевского, принадлежащих к иному социальному миру. Те же явления появляются в другом социально-типическом и индивидуально-характерологическом речевом обличье. Но сущность их остается той же: скрещение и пересечение в каждом элементе сознания и слова двух сознаний, двух точек зрения, двух оценок — так сказать внутриатомный перебой голосов.

В той же социально-типической речевой среде, но с иной индивидуально-характерологической манерой построено слово Голядкина. В «Двойнике» разобранная нами особенность сознания и речи достигает крайне резкого и отчетливого выражения, как ни в одном из произведений Достоевского. Заложенные уже в Макаре Девушкине тенденции здесь с исключительною смелостью и последовательностью развиваются до своих смысловых пределов на том же идеологически нарочито примитивном, простом и грубом материале.

Приведем речевой и смысловой строй голядкинского слова в пародийной стилизации самого Достоевского, данной им в письме к брату во время работы над «Двойником». Как во всякой пародийной стилизации, здесь отчетливо и грубо проступают основные особенности и тенденции голядкинского слова.

«*Яков Петрович Голядкин* выдерживает свой характер вполне. Подлец страшный, приступу нет к нему; никак не хочет вперед итти, претендуя, что еще ведь он не готов, а что он теперь покамест сам по себе, что он ничего, ни в одном глазу, а что, пожалуй, если уж на то пошло, то и он тоже может, почему же и нет, отчего же и нет? Он ведь такой, как и все, он только так себе, а то такой, как и все. Что ему! Подлец, страшный подлец! Раньше половины ноября никак не соглашается окончить карьеру. Он уж теперь объяснился с его превосходительством, и пожалуй (отчего же нет) готов подать в отставку»[2].

---

[1] Великолепный анализ речи Макара Девушкина, как определенного социального характера, дает В. В. Виноградов в своей книге «О языке художественной литературы». М., Гослитиздат, 1959, стр. 477-492.

[2] Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. М.—Л., Госиздат, 1928, стр. 81.

Как мы увидим, в том же пародирующем героя стиле ведется и рассказ в самой повести. Но к рассказу мы обратимся после.

Влияние чужого слова на речь Голядкина совершенно очевидно. Мы сразу чувствуем, что речь эта, как и речь Девушкина, довлеет не себе и не своему предмету. Однако взаимоотношения Голядкина с чужим словом и с чужим сознанием несколько иные, чем у Девушкина. Отсюда и явления, порождаемые в стиле Голядкина чужим словом, иного рода.

Речь Голядкина стремится прежде всего симулировать свою полную независимость от чужого слова: «он сам по себе, он ничего». Это симулирование независимости и равнодушия также приводит его к непрестанным повторениям, оговоркам, растянутости, но здесь они повернуты не вовне, не к другому, а к себе самому: он себя убеждает, себя ободряет и успокаивает и разыгрывает по отношению к себе самому другого человека. Успокоительные диалоги Голядкина с самим собою — распространеннейшее явление в этой повести. Рядом с симуляцией равнодушия идет, однако, другая линия отношений к чужому слову — желание спрятаться от него, не обращать на себя внимания, зарыться в толпу, стать незаметным: «он ведь такой, как и все, он только так себе, а то такой, как и все». Но в этом он убеждает уж не себя, а другого. Наконец, третья линия отношения к чужому слову — уступка, подчинение ему, покорное усвоение его себе, как если бы он и сам так думал, сам искренне соглашался бы с этим: что он, пожалуй, готов, что «если уж на то пошло, то и он тоже может, почему же и нет, отчего же и нет».

Таковы три генеральные линии ориентации Голядкина, они осложняются еще побочными, хотя и довольно важными. Но каждая из этих трех линий уже сама по себе порождает очень сложные явления в голядкинском сознании и в голядкинском слове.

Остановимся прежде всего на симуляции независимости и спокойствия.

Диалогами героя с самим собой, как мы сказали, полны страницы «Двойника». Можно сказать, что вся внутренняя жизнь Голядкина развивается диалогически. Приведем два примера такого диалога:

«"Так ли, впрочем, будет все это, — продолжал наш герой, выходя из кареты у подъезда одного пятиэтажного дома на Литейной, возле которого приказал остановить свой экипаж, — так ли будет все это? Прилично ли будет? Кстати ли будет? Впрочем, ведь что же, — продолжал он, подымаясь на лестницу, переводя дух и сдерживая биение сердца, имевшего у него привычку биться

на всех чужих лестницах, — что же? ведь я про свое, и предосудительного здесь ничего не имеется... Скрываться было бы глупо. Я вот таким-то образом и сделаю вид, что я ничего, а что так, мимоездом... Он и увидит, что так тому и следует быть"» (I, 215).

Второй пример внутреннего диалога гораздо сложнее и острее. Голядкин ведет его уже после появления двойника, то есть уже после того, как второй голос объективировался для него в его собственном кругозоре.

«Так-то выражался восторг господина Голядкина, а между тем что-то все еще щекотало у него в голове, тоска не тоска, — а порой так сердце насасывало, что господин Голядкин не знал, чем утешить себя. "Впрочем, подождем-ка мы дня, и тогда будем радоваться. А впрочем, ведь что же такое? Ну, рассудим, посмотрим. Ну, давай рассуждать, молодой друг мой, ну, давай рассуждать. Ну, такой же, как и ты, человек, во-первых, совершенно такой же. Ну, да что ж тут такого? Коли такой человек, так мне и плакать? Мне-то что? Я в стороне; свищу себе, да и только! На то пошел, да и только! Пусть его служит! Ну, чудо и странность, там говорят, что сиамские близнецы... Ну, да зачем их, сиамских-то? положим, они близнецы, но ведь и великие люди подчас чудаками смотрели. Даже из истории известно, что знаменитый Суворов пел петухом... Ну, да он там это все из политики; и великие полководцы... да, впрочем, что ж полководцы? А вот я сам по себе, да и только, и знать никого не хочу, и в невинности моей врага презираю. Не интригант, и этим горжусь. Чист, прямодушен, опрятен, приятен, незлобив..."» (I, 268-269).

Прежде всего возникает вопрос о самой функции диалога с самим собой в душевной жизни Голядкина. На этот вопрос вкратце можно ответить так: д и а л о г п о з в о л я е т з а м е с т и т ь с в о и м с о б с т в е н н ы м г о л о с о м г о л о с д р у г о г о ч е л о в е к а.

Эта замещающая функция второго голоса Голядкина чувствуется во всем. Не поняв этого, нельзя понять его внутренних диалогов. Голядкин обращается к себе, как к другому, — «мой молодой друг», хвалит себя, как может хвалить только другой, ласкает себя с нежной фамильярностью: «голубчик мой, Яков Петрович, Голядка ты этакой, — фамилия твоя такова!», успокаивает и ободряет себя авторитетным тоном старшего и уверенного человека. Но этот второй голос Голядкина, уверенный и спокойно-самодовольный, никак не может слиться с его первым голосом — неуверенным и робким; диалог никак не может превратиться в цельный и уверенный монолог одного Голядкина. Более того, этот

второй голос настолько не сливается с первым и чувствует себя настолько угрожающе самостоятельным, что в нем сплошь да рядом вместо успокоительных и ободряющих тонов начинают слышаться тона дразнящие, издевательские, предательские. С поразительным тактом и искусством Достоевский заставляет второй голос Голядкина почти нечувствительно и незаметно для читателя переходить из его внутреннего диалога в самый рассказ: он начинает звучать уже как чужой голос рассказчика. Но о рассказе несколько позже.

Второй голос Голядкина должен заместить для него недостающее признание его другим человеком. Голядкин хочет обойтись без этого признания, обойтись, так сказать, с самим собою. Но это «с самим собою» неизбежно принимает форму «мы с тобою, друг Голядкин», то есть принимает форму диалогическую. На самом деле Голядкин живет только в другом, живет своим отражением в другом: «прилично ли будет?», «кстати ли будет?». И решается этот вопрос всегда с возможной, предполагаемой точки зрения другого: Голядкин с д е л а е т в и д, что он ничего, что он так, мимоездом, и другой увидит, «что так тому и следует быть». В реакции другого, в слове другого, в ответе другого все дело. Уверенность второго голоса Голядкина никак не может овладеть им до конца и действительно заменить ему реального другого. В слове другого — главное для него. «Хотя господин Голядкин проговорил все это (о своей независимости. — *М. Б.*) донельзя отчетливо, ясно, с уверенностью, взвешивая слова и рассчитывая на вернейший эффект, но между тем с беспокойством, с большим беспокойством, с крайним беспокойством смотрел теперь на Крестьяна Ивановича. Теперь он обратился весь в зрение и робко, с досадным, тоскливым нетерпением ожидал ответа Крестьяна Ивановича» (I, 220-221).

Во втором приведенном нами отрывке внутреннего диалога замещающие функции второго голоса совершенно ясны. Но, кроме того, здесь проявляется уже и третий голос, просто чужой, перебивающий второй, только замещающий другого, голос. Поэтому здесь наличны явления, совершенно аналогичные разобранным нами в речи Девушкина: чужие, получужие слова и соответствующие акцентные перебои: «"Ну, чудо и странность, там говорят, что сиамские близнецы... Ну, да зачем их, сиамских-то? положим, они близнецы, но ведь и великие люди подчас чудаками смотрели. Даже из истории известно, что знаменитый Суворов пел петухом... Ну, да он там это все из политики; и великие полководцы... да, впрочем, что ж полководцы?"» (I, 268). Здесь

повсюду, особенно там, где поставлено многоточие, как бы вклиниваются предвосхищаемые чужие реплики. И это место можно было бы развернуть в форме диалога. Но здесь он сложней. В то время как в речи Девушкина полемизировал с «чужим человеком» один цельный голос, здесь — два голоса: один уверенный, слишком уверенный, другой слишком робкий, во всем уступающий, полностью капитулирующий[1].

Второй, замещающий другого, голос Голядкина, его первый, прячущийся от чужого слова («я как все», «я ничего»), голос, а затем и сдающийся этому чужому слову («я что же, если так, я готов») и, наконец, вечно звенящий в нем чужой голос находятся в таких сложных взаимоотношениях друг с другом, что дают достаточный материал для целой интриги и позволяют построить всю повесть на них одних. Реальное событие, именно неудачное сватовство к Кларе Олсуфьевне, и все привходящие обстоятельства в повести, собственно, не изображаются: они служат лишь толчком для приведения в движение внутренних голосов, они лишь актуализуют и обостряют тот внутренний конфликт, который является подлинным предметом изображения в повести.

Все действующие лица, кроме Голядкина и его двойника, не принимают никакого реального участия в интриге, которая всецело развертывается в пределах самосознания Голядкина, они подают лишь сырой материал, как бы подбрасывают топливо, необходимое для напряженной работы этого самосознания. Внешняя, намеренно неясная интрига (все главное произошло до начала повести) служит также твердым, едва прощупывающимся каркасом для внутренней интриги Голядкина. Рассказывает же повесть о том, как Голядкин хотел обойтись без чужого сознания, без признанности другим, хотел обойти другого и утвердить себя сам, и что из этого вышло. «Двойника» Достоевский мыслил как «исповедь»[2] (не в личном смысле, конечно), то есть как изображение такого события, которое совершается в пределах самосознания. «Двойник» — первая драматизованная исповедь в творчестве Достоевского.

В основе интриги лежит, таким образом, попытка Голядкина, ввиду полного непризнания его личности другими, заменить себе

---

[1] Правда, зачатки внутреннего диалога были уже и у Девушкина.

[2] Работая над «Неточкой Незвановой», Достоевский пишет брату: «Но скоро ты прочтешь «Неточку Незванову» . Это будет исповедь, как *Голядкин*, хотя в другом тоне и роде» («Письма», т. I. М.—Л., Госиздат, 1928, стр. 108).

самому другого. Голядкин разыгрывает независимого человека; сознание Голядкина разыгрывает уверенность и самодостаточность. Новое, острое столкновение с другим во время званого вечера, когда Голядкина публично выводят, обостряет раздвоение. Второй голос Голядкина перенапрягает себя в отчаяннейшей симуляции самодостаточности, чтобы спасти лицо Голядкина. Слиться с Голядкиным его второй голос не может; наоборот, все больше и больше звучат в нем предательские тона издевки. Он провоцирует и дразнит Голядкина, он сбрасывает маску. Появляется двойник. Внутренний конфликт драматизуется; начинается интрига Голядкина с двойником.

Двойник говорит словами самого Голядкина, никаких новых слов и тонов он с собой не приносит. Вначале он прикидывается прячущимся Голядкиным и Голядкиным сдающимся. Когда Голядкин приводит к себе двойника, этот последний выглядит и ведет себя как первый, неуверенный голос во внутреннем диалоге Голядкина («Кстати ли будет, прилично ли будет» и т. п.): «Гость (двойник. — *М. Б.*) был в крайнем, по-видимому, замешательстве, очень робел, покорно следил за всеми движениями своего хозяина, ловил его взгляды и по ним, казалось, старался угадать его мысли. Что-то униженное, забитое и запуганное выражалось во всех жестах его, так что он, если позволит сравнение, довольно походил в эту минуту на того человека, который, за неимением своего платья, оделся в чужое: рукава лезут наверх, талия почти на затылке, а он то поминутно оправляет на себе короткий жилетишко, то виляет бочком и сторонится, то норовит куда-нибудь спрятаться, то заглядывает всем в глаза и прислушивается, не говорят ли чего люди о его обстоятельствах, не смеются ли над ним, не стыдятся ли его, — и краснеет человек, и теряется человек, и страдает амбиция...» (I, 270-271).

Это характеристика прячущегося и стушевывающегося Голядкина. И говорит двойник в тонах и в стиле первого голоса Голядкина. Партию же второго — уверенного и ласково-ободряющего — голоса ведет по отношению к двойнику сам Голядкин, на этот раз как бы всецело сливаясь с этим голосом: «“... мы с тобой, Яков Петрович, будем жить как рыба с водой, как братья родные; мы, дружище, будем хитрить, заодно хитрить будем; с своей стороны будем интригу вести в пику им... в пику-то им интригу вести. А им-то ты никому не вверяйся. Ведь я тебя знаю, Яков Петрович, и характер твой понимаю; ведь ты как раз все расска-

жешь, душа ты правдивая! Ты, брат, сторонись от них всех"» (I, 276)[1].

Но далее роли меняются: предательский двойник усвояет себе тон второго голоса Голядкина, пародийно утрируя его ласковую фамильярность. Уже при ближайшей встрече в канцелярии двойник берет этот тон и выдерживает его до конца повести, сам иной раз подчеркивая тождество выражений своей речи со словами Голядкина (сказанными им во время их первой беседы). Во время одной из их встреч в канцелярии двойник, фамильярно щелкнув Голядкина, «с самой ядовитой и далеко намекающей улыбкой проговорил ему: "Шалишь, братец Яков Петрович, шалишь! хитрить мы будем с тобой, Яков Петрович, хитрить"» (I, 289). Или несколько далее, перед объяснением их с глазу на глаз в кофейной: «"Дескать, так и так, душка, — проговорил господин Голядкин-младший, слезая с дрожек и бесстыдно потрепав героя нашего по плечу, — дружище ты этакой; для тебя, Яков Петрович, я готов переулочком (как справедливо в оно время вы, Яков Петрович, заметить изволили). Ведь вот плут, право, что захочет, то и делает с человеком!"...» (I, 337).

Это перенесение слов из одних уст в другие, где они, оставаясь содержательно теми же, меняют свой тон и свой последний смысл, — основной прием Достоевского. Он заставляет своих героев узнавать себя, свою идею, свое собственное слово, свою установку, свой жест в другом человеке, в котором все эти проявления меняют свой целостный и конечный смысл, звучат иначе, как пародия или как издевка[2].

---

[1] Себе самому Голядкин незадолго до этого говорил: «Натура-то твоя такова! <...> сейчас заиграешь, обрадовался! душа ты правдивая!».

[2] В «Преступлении и наказании» имеется, например, такое буквальное повторение Свидригайловым (частичным двойником Раскольникова) заветнейших слов Раскольникова, сказанных им Соне, повторение с подмигиванием. Приводим это место полностью:

« — Э-эх! человек недоверчивый! — засмеялся Свидригайлов. — Ведь я сказал, что эти деньги у меня лишние. Ну, а просто, по человечеству, не допускаете, что ль? Ведь не "вошь" же была она (он ткнул пальцем в тот угол, где была усопшая), как какая-нибудь старушонка процентщица. Ну, согласитесь, ну "Лужину ли, в самом деле, жить и делать мерзости, или ей умирать?" И не помоги я, так ведь "Полечка, например, туда же, по той дороге пойдет..."

Он проговорил это с видом какого-то *подмигивающего*, веселого плутовства, не спуская глаз с Раскольникова. Раскольников побледнел и

Почти каждый из главных героев Достоевского, как мы уже говорили в свое время, имеет своего частичного двойника в другом человеке или даже в нескольких других людях (Ставрогин и Иван Карамазов). В последнем же произведении своем Достоевский снова вернулся к приему полного воплощения второго голоса, правда на более глубокой и тонкой основе. По своему внешне формальному замыслу диалог Ивана Карамазова с чертом аналогичен с теми внутренними диалогами, которые ведет Голядкин с самим собою и со своим двойником; при всем несходстве в положении и в идеологическом наполнении здесь решается, в сущности, одна и та же художественная задача.

Так развивается интрига Голядкина с его двойником, развивается как драматизованный кризис его самосознания, как драматизованная исповедь. За пределы самосознания действие не выходит, так как действующими лицами являются лишь обособившиеся элементы этого самосознания. Действуют три голоса, на которые разложились голос и сознание Голядкина: его «я для себя», не могущее обойтись без другого и без его признания, его фиктивное «я для другого» (отражение в другом), то есть второй замещающий голос Голядкина, и, наконец, не признающий его чужой голос, который, однако, вне Голядкина реально не представлен, ибо в произведении нет других равноправных ему героев[1]. Получается своеобразная мистерия или, точнее, моралите, где действуют не целые люди, а борющиеся в них духовные силы, но моралите, лишенное всякого формализма и абстрактной аллегоричности.

Но кто же ведет рассказ в «Двойнике»? Какова постановка рассказчика и каков его голос?

И в рассказе мы не найдем ни одного момента, выходящего за пределы самосознания Голядкина, ни одного слова и ни одного тона, какие уже не входили бы в его внутренний диалог с самим собою или в его диалог с двойником. Рассказчик подхватывает слова и мысли Голядкина, слова в т о р о г о г о л о с а его, усиливает заложенные в них дразнящие и издевательские тона и в этих тонах изображает каждый поступок, каждый жест, каждое движение Голядкина. Мы уже говорили, что второй голос Голядкина путем незаметных переходов сливается с голосом рассказчика; получается впечатление, что р а с с к а з д и а л о г и ч е с к и о б р а щ е н к с а м о м у Г о л я д к и н у, звенит в его собственных

похолодел, слыша свои собственные выражения, сказанные Соне» (V, 455).

[1] Другие равноправные сознания появляются лишь в романах.

ушах, как дразнящий его голос другого, как голос его двойника, хотя формально рассказ обращен к читателю.

Вот как описывает рассказчик поведение Голядкина в самый роковой момент его похождений, когда он незваный старается пробраться на бал к Олсуфию Ивановичу:

«Обратимся лучше к господину Голядкину, единственному, истинному герою весьма правдивой повести нашей.

Дело в том, что он находится теперь в весьма странном, чтоб не сказать более, положении. Он, господа, тоже здесь, то есть не на бале, но почти что на бале; он, господа, ничего; он хотя и сам по себе, но в эту минуту стоит на дороге не совсем-то прямой; стоит он теперь — даже странно сказать — стоит он теперь в сенях, на черной лестнице квартиры Олсуфья Ивановича. Но это ничего, что он тут стоит; он так себе. Он, господа, стоит в уголку, забившись в местечко хоть не потеплее, но зато потемнее, закрывшись отчасти огромным шкафом и старыми ширмами, между всяким дрязгом, хламом и рухлядью, скрываясь до времени и покамест только наблюдая за ходом общего дела в качестве постороннего зрителя. Он, господа, только наблюдает теперь; он, господа, тоже ведь может войти... почему же не войти? Стоит только шагнуть, и войдет, и весьма ловко войдет» (I, 239-240).

В построении этого рассказа мы наблюдаем перебои двух голосов, такое же слияние двух реплик, какое мы наблюдали еще в высказываниях Макара Девушкина. Но только здесь роли переменились: здесь как бы реплика чужого человека поглотила в себе реплику героя. Рассказ пестрит словами самого Голядкина: «он ничего», «он сам по себе» и т. д. Но эти слова интонируются рассказчиком с насмешкой, с насмешкой и отчасти с укоризной, обращенной к самому Голядкину, построенной в такой форме, чтобы задевать его за живое и провоцировать. Издевательский рассказ незаметно переходит в речь самого Голядкина. Вопрос «почему же не войти?» принадлежит самому Голядкину, но дан с дразняще-подзадоривающей интонацией рассказчика. Но и эта интонация, в сущности, не чужда сознанию самого Голядкина. Все это может звенеть в его собственной голове, как его второй голос. В сущности, автор в любом месте может поставить кавычки, не изменяя ни тона, ни голоса, ни построения фразы.

Он это и делает несколько дальше:

«Вот он, господа, и выжидает теперь тихомолочки, и выжидает ее ровно два часа с половиною. Отчего ж и не выждать? И сам Виллель выжидал. "Да что тут Виллель! — думал господин Голядкин. — Какой тут Виллель? А вот как бы мне теперь того...

17*

взять да и проникнуть?.. Эх ты, фигурант ты этакой!"...» (I, 241).

Но почему не поставить кавычки двумя предложениями выше, перед словом «отчего ж» или еще раньше, заменив слова «он, господа» на «Голядка ты этакой» или какое-нибудь иное обращение Голядкина к себе самому? Но, конечно, кавычки поставлены не случайно. Они поставлены так, чтобы сделать переход особенно тонким и нечувствительным. Имя Виллеля появляется в последней фразе рассказчика и в первой фразе героя. Кажется, что слова Голядкина непосредственно продолжают рассказ и отвечают ему во внутреннем диалоге: «И сам Виллель выжидал». — «Да что тут Виллель!» Это действительно распавшиеся реплики внутреннего диалога Голядкина с самим собой: одна реплика ушла в рассказ, другая осталась за Голядкиным. Произошло явление, обратное тому, какое мы наблюдали раньше: перебойному слиянию двух реплик. Но результат тот же: двуголосое перебойное построение со всеми сопутствующими явлениями. И район действия тот же самый: одно самосознание. Только власть в этом сознании захватило вселившееся в него чужое слово.

Приведем еще один пример с такими же зыбкими границами между рассказом и словом героя. Голядкин решился и пробрался наконец в зал, где происходил бал, и очутился перед Кларой Олсуфьевной: «Без всякого сомнения, глазком не мигнув, он с величайшим бы удовольствием провалился в эту минуту сквозь землю; но, что сделано было, того не воротишь... ведь уж никак не воротишь. Что же было делать? "Не удастся — держись, а удастся — крепись. Господин Голядкин, уж разумеется, был не интригант и лощить паркет сапогами не мастер..." Так уж случилось. К тому же и иезуиты как-то тут подмешались... Но не до них, впрочем, было господину Голядкину!» (I, 242-243).

Это место интересно тем, что здесь собственно грамматически-прямых слов самого Голядкина нет, и поэтому для выделения их кавычками нет основания. Часть рассказа, взятая здесь в кавычки, выделена, по-видимому, по ошибке редактора. Достоевский выделил, вероятно, только поговорку: «Не удастся — держись, а удастся — крепись». Следующая же фраза дана в третьем лице, хотя, разумеется, она принадлежит самому Голядкину. Далее, внутренней речи Голядкина принадлежат и паузы, обозначенные многоточием. Предложения до и после этих многоточий по своим акцентам относятся друг к другу как реплики внутреннего диалога. Две смежные фразы с иезуитами совершенно аналогичны при-

веденным выше фразам о Виллеле, отделенным друг от друга кавычками.

Наконец, еще один отрывок, где, может быть, допущена противоположная ошибка и не поставлены кавычки там, где грамматически их следовало бы поставить. Выгнанный Голядкин бежит в метель домой и встречает прохожего, который потом оказался его двойником: «Не то чтоб он боялся недоброго человека, а так, может быть... "Да и кто его знает, этого запоздалого, — промелькнуло в голове господина Голядкина, — может быть, и он то же самое, может быть, он-то тут и самое главное дело, и не даром идет, а с целью идет, дорогу мою переходит и меня задевает"» (I, 252).

Здесь многоточие служит разделом рассказа и прямой внутренней речи Голядкина, построенной в первом лице («м о ю д о р о г у», «м е н я задевает»). Но они сливаются здесь настолько тесно, что действительно не хочется ставить кавычки. Ведь и прочесть эту фразу нужно одним голосом, правда внутренне диалогизованным. Здесь поразительно удачно дан переход из рассказа в речь героя: мы как бы чувствуем волну одного речевого потока, который без всяких плотин и преград переносит нас из рассказа в душу героя и из нее снова в рассказ; мы чувствуем, что движемся, в сущности, в кругу одного сознания.

Можно было бы привести еще очень много примеров, доказывающих, что рассказ является непосредственным продолжением и развитием второго голоса Голядкина и что он диалогически обращен к герою, но и приведенных нами примеров достаточно. Все произведение построено, таким образом, как сплошной внутренний диалог трех голосов в пределах одного разложившегося сознания. Каждый существенный момент его лежит в точке пересечения этих трех голосов и их резкого мучительного перебоя. Употребляя наш образ, мы можем сказать, что это еще не полифония, но уже и не гомофония. Одно и то же слово, идея, явление проводятся уже по трем голосам и в каждом звучат по-разному. Одна и та же совокупность слов, тонов, внутренних установок проводится через внешнюю речь Голядкина, через речь рассказчика и через речь двойника, причем эти три голоса повернуты лицом друг к другу, говорят не друг о друге, а друг с другом. Три голоса поют одно и то же, но не в унисон, а каждый ведет свою партию.

Но пока эти голоса еще не стали вполне самостоятельными, реальными голосами, тремя полноправными сознаниями. Это произойдет лишь в романах Достоевского. Монологического слова, довлеющего только себе и своему предмету, нет в «Двойнике».

Каждое слово диалогически разложено, в каждом слове перебой голосов, но подлинного диалога неслиянных сознаний, какой появится потом в романах, здесь еще нет. Здесь есть уже зачаток контрапункта: он намечается в самой структуре слова. Те анализы, какие мы давали, как бы уже контрапунктические анализы (говоря образно, конечно). Но эти новые связи еще не вышли за пределы монологического материала.

В ушах Голядкина несмолкаемо звенит провоцирующий и издевающийся голос рассказчика и голос двойника. Рассказчик кричит ему в ухо его собственные слова и мысли, но в ином, безнадежно чужом, безнадежно осуждающем и издевательском тоне. Этот второй голос есть у каждого героя Достоевского, а в последнем его романе, как мы говорили, он снова принимает форму самостоятельного существования. Черт кричит в ухо Ивану Карамазову его же собственные слова, издевательски комментируя его решение признаться на суде и повторяя чужим тоном его заветные мысли. Мы оставляем в стороне самый диалог Ивана с чертом, ибо принципы подлинного диалога займут нас в дальнейшем. Но мы приведем непосредственно следующий за этим диалогом возбужденный рассказ Ивана Алеше. Его структура аналогична разобранной нами структуре «Двойника». Здесь тот же принцип сочетания голосов, хотя, правда, все здесь глубже и сложнее. В этом рассказе Иван свои собственные мысли и решения проводит сразу по двум голосам, передает в двух разных тональностях. В приведенном отрывке мы пропускаем реплики Алеши, ибо его реальный голос еще не укладывается в нашу схему. Нас интересует пока лишь внутриатомный контрапункт голосов, сочетание их лишь в пределах одного разложившегося сознания (то есть микродиалог).

« — Дразнил меня! И знаешь, ловко, ловко: "Совесть! Что совесть? Я сам ее делаю. Зачем же я мучаюсь? По привычке. По всемирной человеческой привычке за семь тысяч лет. Так отвыкнем и будем боги". Это он говорил, это он говорил <...>

— Да, но он зол. Он надо мной смеялся. Он был дерзок, Алеша, — с содроганием обиды проговорил Иван. — Но он клеветал на меня, он во многом клеветал. Лгал мне же на меня же в глаза. "О, ты идешь совершить подвиг добродетели, объявишь, что убил отца, что лакей по твоему наущению убил отца..." <...>

— Это он говорит, он, а он это знает. "Ты идешь совершить подвиг добродетели, а в добродетель-то и не веришь — вот что тебя злит и мучит, вот отчего ты такой мстительный". Это он мне про меня говорил, а он знает что говорит. <...>

— Нет, он умеет мучить, он жесток, — продолжал, не слушая, Иван. — Я всегда предчувствовал, зачем он приходит. "Пусть, говорит, ты шел из гордости, но ведь все же была и надежда, что уличат Смердякова и сошлют в каторгу, что Митю оправдают, а тебя осудят лишь *нравственно* (слышишь, он тут смеялся!), а другие так и похвалят. Но вот умер Смердяков, повесился — ну и кто ж тебе там на суде теперь-то одному поверит? А ведь ты идешь, идешь, ты все-таки пойдешь, ты решил, что пойдешь. Для чего же ты идешь после этого?" Это страшно, Алеша, я не могу выносить таких вопросов. Кто смеет мне задавать такие вопросы!» (X, 184-185).

Все лазейки мысли Ивана, все его оглядки на чужое слово и на чужое сознание, все его попытки обойти это чужое слово, заместить его в своей душе собственным самоутверждением, все оговорки его совести, создающие перебой в каждой его мысли, в каждом слове и переживании, стягиваются, сгущаются здесь в законченные реплики черта. Между словами Ивана и репликами черта разница не в содержании, а лишь в тоне, лишь в акценте. Но эта перемена акцента меняет весь их последний смысл. Черт как бы переносит в главное предложение то, что у Ивана было лишь в придаточном и произносилось вполголоса и без самостоятельного акцента, а содержание главного делает безакцентным придаточным предложением. Оговорка Ивана к главному мотиву решения у черта превращается в главный мотив, а главный мотив становится лишь оговоркой. В результате получается сочетание голосов глубоко напряженное и до крайности событийное, но в то же время не опирающееся ни на какое содержательно-сюжетное противостояние.

Но, конечно, эта полная диалогизация самосознания Ивана, как и всегда у Достоевского, подготовлена исподволь. Чужое слово постепенно и вкрадчиво проникает в сознание и в речь героя: там в виде паузы, где ей не следует быть в монологически уверенной речи, там в виде чужого акцента, изломавшего фразу, там в виде ненормально повышенного, утрированного или надрывного собственного тона и т. п. От первых слов и всей внутренней установки Ивана в келье Зосимы через беседы его с Алешей, с отцом и, особенно, со Смердяковым до отъезда в Чермашню и, наконец, через три свидания со Смердяковым после убийства тянется этот процесс постепенного диалогического разложения сознания Ивана, процесс более глубокий и идеологически усложненный, чем у Голядкина, но по своей структуре вполне ему аналогичный.

Нашептывание чужим голосом в ухо героя его собственных слов с перемещенным акцентом и результирующее неповторимо своеобразное сочетание разнонаправленных слов и голосов в одном слове, в одной речи, пересечение двух сознаний в одном сознании — в той или иной форме, в той или иной степени, в том или ином идеологическом направлении — есть в каждом произведении Достоевского. Это контрапунктическое сочетание разнонаправленных голосов в пределах одного сознания служит для него и тою основою, той почвой, на которой он вводит и другие реальные голоса. Но к этому мы обратимся позже. Здесь же нам хочется привести одно место из Достоевского, где он с поразительною художественною силою дает музыкальный образ разобранному нами взаимоотношению голосов. Страница из «Подростка», которую мы приводим, тем более интересна, что Достоевский, за исключением этого места, в своих произведениях почти никогда не говорит о музыке.

Тришатов рассказывает подростку о своей любви к музыке и развивает перед ним замысел оперы: «Послушайте, любите вы музыку? Я ужасно люблю. Я вам сыграю что-нибудь, когда к вам приду. Я очень хорошо играю на фортепьяно и очень долго учился. Я серьезно учился. Если б я сочинял оперу, то, знаете, я бы взял сюжет из "Фауста". Я очень люблю эту тему. Я все создаю сцену в соборе, так, в голове только, воображаю. Готический собор, внутренность, хоры, гимны, входит Гретхен, и знаете — хоры средневековые, чтоб так и слышался пятнадцатый век. Гретхен в тоске, сначала речитатив, тихий, но ужасный, мучительный, а хоры гремят мрачно, строго, безучастно:

Dies irae, dies illa!

И вдруг — голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня, рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое — как-нибудь так это сделать. Песня длинная, неустанная, это — тенор, непременно тенор. Начинает тихо, нежно: "Помнишь, Гретхен, как ты, еще невинная, еще ребенком, приходила с твоей мамой в этот собор и лепетала молитвы по старой книге?" Но песня все сильнее, все страстнее, стремительнее; ноты выше: в них слезы, тоска, безустанная, безвыходная и, наконец, отчаяние: "Нет прощения, Гретхен, нет здесь тебе прощения!" Гретхен хочет молиться, но из груди ее рвутся лишь крики — знаете, когда судорога от слез в груди, — а песня сатаны все не умолкает, все

глубже вонзается в душу, как острие, все выше — и вдруг обрывается почти криком: "Конец всему, проклята!" Гретхен падает на колена, сжимает перед собой руки — и вот тут ее молитва, что-нибудь очень краткое, полуречитатив, но наивное, безо всякой отделки, что-нибудь в высшей степени средневековое, четыре стиха, всего только четыре стиха — у Страделлы есть несколько таких нот — и с последней нотой обморок! Смятение. Ее подымают, несут — и тут вдруг громовый хор. Это — как бы удар голосов, хор вдохновенный, победоносный, подавляющий, что-нибудь вроде нашего Дори-но-си-ма чин-ми — так, чтобы все потряслось на основаниях, и все переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас: "Hossanna!" — Как бы крик всей вселенной, а ее несут, несут, и вот тут опустить занавес!» (VIII, 482-483).

Часть этого музыкального замысла, но в форме литературных произведений, бесспорно, осуществлял Достоевский, и осуществлял неоднократно на разнообразном материале[1].

Однако вернемся к Голядкину, с ним мы еще не покончили; точнее, не покончили еще со словом рассказчика. С совершенно другой точки зрения — именно с точки зрения лингвистической стилистики — аналогичное нашему определению рассказа в «Двойнике» дает В. Виноградов в статье «Стиль петербургской поэмы "Двойник"»[2].

Вот основное утверждение В. Виноградова:

---

[1] В романе Томаса Манна «Доктор Фаустус» очень многое навеяно Достоевским, притом именно полифонизмом Достоевского. Приведу отрывок из описания одного из произведений композитора Адриана Леверкюна, очень близкого к «музыкальной идее» Тришатова: «Адриан Леверкюн всегда велик в искусстве делать одинаковое неодинаковым... Так и здесь, — но нигде это его искусство не было таким глубоким, таким таинственным и великим. Всякое слово, содержащее идею «перехода», превращения в мистическом смысле, стало быть, пресуществления, — трансформация, трансфигурация, — вполне здесь уместно. Правда, предшествующие кошмары полностью перекомпонованы в этом необычайном детском хоре, в нем совершенно другая инструментовка, другие ритмы, но в пронзительно-звонкой ангельской музыке сфер нет ни одной ноты, которая, в строгом соответствии, не встретилась бы в хохоте ада» (Томас Манн. Доктор Фаустус. М., Издательство иностранной литературы, 1959, стр. 440-441).

[2] Впервые на эту отмеченную нами особенность рассказа «Двойника» указал Белинский, но объяснения ей не дал.

16 Зак. 227

«Внесением "словечек" и выражений голядкинской речи в повествовательный сказ достигается тот эффект, что время от времени за маской рассказчика начинает представляться скрытым сам Голядкин, повествующий о своих приключениях. В "Двойнике" сближение разговорной речи г. Голядкина с повествовательным сказом бытописателя увеличивается еще оттого, что в косвенной речи голядкинский стиль остается без изменения, падая, таким образом, на ответственность автора. А так как Голядкин говорит одно и то же не только языком своим, но и взглядом, видом, жестами и движениями, то вполне понятно, что почти все описания (многозначительно указывающие на "всегдашнее обыкновение" г. Голядкина) пестрят не отмечаемыми цитатами из его речей».

Приведя ряд примеров совпадения речи рассказчика с речью Голядкина, В. Виноградов продолжает:

«Количество выписок можно бы значительно умножить, но и сделанные, представляя собою комбинацию самоопределений господина Голядкина с мелкими словесными штрихами стороннего наблюдателя, достаточно ярко подчеркивают мысль, что "петербургская поэма", по крайней мере во многих частях, выливается в форму рассказа о Голядкине его "двойника", то есть "человека с его языком и понятиями". В применении этого новаторского приема и крылась причина неуспеха "Двойника"»[1].

Весь произведенный В. Виноградовым анализ тонок и основателен, и выводы его верны, но он остается, конечно, в пределах принятого им метода, а в эти-то пределы как раз и не вмещается самое главное и существенное.

В. Виноградов, как нам кажется, не мог усмотреть действительного своеобразия синтаксиса «Двойника», ибо синтаксический строй здесь определяется не сказом самим по себе и не чиновническим разговорным диалектом или канцелярской фразеологией официального характера, а прежде всего столкновением и перебоем разных акцентов в пределах одного синтаксического целого, то есть именно тем, что это целое, будучи одним, вмещает в себя акценты двух голосов. Не понята и не указана, далее, диалогическая обращенность рассказа к Голядкину, проявляющаяся в очень ярких внешних признаках, например в том, что первая фраза речи Голядкина сплошь да рядом является очевидной репликой на предшествующую ей фразу рассказа. Не

---

[1] См. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. I, под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1922, стр. 241, 242.

поняла, наконец, основная связь рассказа с внутренним диалогом Голядкина: ведь рассказ вовсе не воспроизводит речь Голядкина вообще, а непосредственно продолжает лишь речь его второго голоса.

Вообще, оставаясь в пределах лингвистической стилистики, к собственному художественному заданию стиля подойти нельзя. Ни одно формально-лингвистическое определение слова не покроет его художественных функций в произведении. Подлинные стилеобразующие факторы остаются вне кругозора лингвистической стилистики.

В стиле рассказа в «Двойнике» есть еще одна очень существенная черта, также верно отмеченная В. Виноградовым, но не объясненная им. «В повествовательном сказе, — говорит он, — преобладают моторные образы, и основной стилистический прием его — регистрация движений независимо от их повторяемости»[1].

Действительно, рассказ с утомительнейшею точностью регистрирует все мельчайшие движения героя, не скупясь на бесконечные повторения. Рассказчик словно прикован к своему герою, не может отойти от него на должную дистанцию, чтобы дать резюмирующий и цельный образ его поступков и действий. Такой обобщающий образ лежал бы уже вне кругозора самого героя, и вообще такой образ предполагает какую-то устойчивую позицию вовне. Этой позиции нет у рассказчика, у него нет необходимой перспективы для художественно завершающего охвата образа героя и его поступков в целом[2].

Эта особенность рассказа в «Двойнике» с известными видоизменениями сохраняется и на протяжении всего последующего творчества Достоевского. Рассказ Достоевского всегда рассказ без перспективы. Употребляя искусствоведческий термин, мы можем сказать, что у Достоевского нет «далевого образа» героя и события. Рассказчик находится в непосредственной близости к герою и к совершающемуся событию, и с этой максимально приближенной, бесперспективной точки зрения он и строит изображение их. Правда, хроникеры Достоевского пишут свои записки уже после окончания всех событий и будто бы с известной временной перспективой. Рассказчик «Бесов», например, очень часто говорит: «теперь, когда все это уже кончилось», «теперь, когда

[1] «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. I, под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1922, стр. 248.

[2] Этой перспективы нет даже для обобщающего «авторского» построения косвенной речи героя.

мы вспоминаем все это» и т. п., но на самом деле рассказ свой он строит без всякой сколько-нибудь существенной перспективы.

Однако, в отличие от рассказа в «Двойнике», поздние рассказы Достоевского вовсе не регистрируют мельчайших движений героя, нисколько не растянуты и совершенно лишены всяких повторений. Рассказ Достоевского позднего периода краток, сух и даже несколько абстрактен (особенно там, где он дает осведомление о предшествовавших событиях). Но эта краткость и сухость рассказа, «иногда до Жиль-Блаза», определяется не перспективой, а, наоборот, отсутствием перспективы. Такая нарочитая бесперспективность предопределяется всем замыслом Достоевского, ибо, как мы знаем, твердый, завершенный образ героя и события заранее исключен из этого замысла.

Но вернемся еще раз к рассказу в «Двойнике». Рядом с уже объясненным нами отношением его к речи героя мы замечаем в нем и иную пародийную направленность. В рассказе «Двойника», как и в письмах Девушкина, наличны элементы литературной пародии.

Уже в «Бедных людях» автор пользовался голосом своего героя для преломления в нем пародийных замыслов. Этого он достигал различными путями: пародии или просто вводились в письма Девушкина с сюжетной мотивировкой (отрывки из сочинений Ротозяева: пародии на великосветский роман, на исторический роман того времени и, наконец, на натуральную школу), или пародийные штрихи давались в самом построении повести (например, «Тереза и Фальдони»). Наконец, в повесть введена прямо преломленная в голосе героя полемика с Гоголем, полемика, пародийно окрашенная (чтение «Шинели» и возмущенная реакция на нее Девушкина. В последующем эпизоде с генералом, помогающим герою, дано скрытое противопоставление эпизоду со «значительным лицом» в «Шинели» Гоголя)[1].

В «Двойнике» в голосе рассказчика преломлена пародийная стилизация «высокого стиля» из «Мертвых душ»; и вообще по всему «Двойнику» рассеяны пародийные и полупародийные реминисценции различных произведений Гоголя. Должно отметить, что эти пародийные тона рассказа непосредственно сплетаются с передразниванием Голядкина.

---

[1] О литературных пародиях и о литературной полемике в «Бедных людях» очень ценные историко-литературные указания даны в статье В. Виноградова в сборнике «Творческий путь Достоевского» под ред. Н. Л. Бродского. Л., «Сеятель», 1924.

Введение пародийного и полемического элемента в рассказ делает его более многоголосым, перебойным, не довлеющим себе и своему предмету. С другой стороны, литературная пародия усиливает элемент литературной условности в слове рассказчика, что еще более лишает его самостоятельности и завершающей силы по отношению к герою. И в последующем творчестве элемент литературной условности и обнажение его в той или иной форме всегда служили большему усилению прямой полнозначности и самостоятельности позиции героя. В этом смысле литературная условность не только не понижала, по замыслу Достоевского, содержательной значительности и идейности его романа, но, наоборот, должна была повышать ее (как, впрочем, и у Жан-Поля и даже у Стерна). Разрушение обычной монологической установки в творчестве Достоевского приводило его к тому, что одни элементы этой обычной монологической установки он вовсе исключал из своего построения, другие тщательно нейтрализовал. Одним из средств этой нейтрализации и служила литературная условность, то есть введение в рассказ или в принципы построения условного слова: стилизованного или пародийного[1].

Что касается диалогической обращенности рассказа к герою, то в последующем творчестве Достоевского эта особенность, конечно, осталась, но видоизменилась, усложнилась и углубилась. Уже не каждое слово рассказчика обращено здесь к герою, а рассказ в его целом, самая установка рассказа. Речь же внутри рассказа в большинстве случаев суха и тускла: «протокольный стиль» — ее лучшее определение. Но протокол-то в целом в своей основной функции — изобличающий и провоцирующий протокол, обращенный к герою, говорящий как бы ему, а не о нем, но только всей своей массою, а не отдельными элементами ее. Правда, и в позднейшем творчестве отдельные герои освещались в непосредственно пародирующем и дразнящем их стиле, звучащем как утрированная реплика их внутреннего диалога. Так, например, построен рассказ в «Бесах» в отношении к Степану Трофимовичу, но только в отношении к нему. Отдельные нотки такого дразнящего стиля рассеяны и в других романах. Есть они и в «Братьях Карамазовых». Но в общем они значительно ослаблены. Основная тенденция Достоевского в поздний период его творчества: сделать стиль и тон сухим и точным, нейтрализовать его. Но всюду, где преобладающий протокольно-сухой, нейтрализованный

---

[1] Все эти стилистические особенности связаны также с карнавальной традицией и с редуцированным амбивалентным смехом.

рассказ сменяется резко акцентированными ценностно окрашенными тонами, эти тона во всяком случае диалогически обращены к герою и родились из реплики его возможного внутреннего диалога с самим собой.

*

От «Двойника» мы сразу переходим к «Запискам из подполья», минуя весь ряд предшествующих им произведений.

«Записки из подполья» — исповедальная Icherzählung. Первоначально это произведение должно было быть озаглавлено «Исповедь»[1]. Это действительно подлинная исповедь. Конечно, «исповедь» мы здесь понимаем не в личном смысле. Замысел автора здесь преломлен, как и во всякой Icherzählung; это не личный документ, а художественное произведение.

В исповеди «человека из подполья» нас прежде всего поражает крайняя и острая внутренняя диалогизация: в ней буквально нет ни одного монологически твердого, неразложенного слова. Уже с первой фразы речь героя начинает корчиться, ломаться под влиянием предвосхищаемого чужого слова, с которым он с первого же шага вступает в напряженнейшую внутреннюю полемику.

«Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек». Так начинается исповедь. Знаменательно многоточие и резкая перемена тона после него. Герой начал с несколько жалобного тона «я человек больной», но тотчас же обозлился за этот тон: точно он жалуется и нуждается в сострадании, ищет этого сострадания у другого, нуждается в другом! Здесь и происходит резкий диалогический поворот, типичный акцентный излом, характерный для всего стиля «Записок» : герой как бы хочет сказать: вы, может быть, вообразили по первому слову, что я ищу вашего сострадания, так вот вам: я злой человек. Непривлекательный я человек!

Характерно нарастание отрицательного тона (назло другому) под влиянием предвосхищенной чужой реакции. Подобные изломы всегда приводят к нагромождению все усиливающихся бранных или — во всяком случае — не угодных другому слов, например:

«Дальше сорока лет жить неприлично, пошло, безнравственно! Кто живет дольше сорока лет, — отвечайте искренно, честно? Я

[1] С таким заглавием «Записки из подполья» были первоначально анонсированы Достоевским во «Времени».

вам скажу, кто живет: дураки и негодяи живут. Я всем старцам это в глаза скажу, всем этим почтенным старцам, всем этим сребровласым и благоухающим старцам! Всему свету в глаза скажу! Я имею право так говорить, потому что сам до шестидесяти лет доживу. До семидесяти лет проживу! До восьмидесяти лет проживу!.. Постойте! дайте дух перевести...» (IV, 135).

В первых словах исповеди внутренняя полемика с другим скрыта. Но чужое слово присутствует незримо, изнутри определяя стиль речи. Однако уже в середине первого абзаца полемика прорывается в открытую: предвосхищаемая чужая реплика внедряется в рассказ, правда пока еще в ослабленной форме. «Нет-с, я не хочу лечиться со злости. Вот вы этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а я понимаю».

В конце третьего абзаца налично уже очень характерное предвосхищение чужой реакции: «Уж не кажется ли вам, господа, что я теперь в чем-то перед вами раскаиваюсь, что я в чем-то у вас прощенья прошу?.. Я уверен, что вам это кажется... А впрочем, уверяю вас, что мне все равно, если и кажется...»

В конце следующего абзаца находится уже приведенный нами полемический выпад против «почтенных старцев». Следующий за ним абзац прямо начинается с предвосхищения реплики на предыдущий абзац: «Наверно, вы думаете, господа, что я вас смешить хочу? Ошиблись и в этом. Я вовсе не такой развеселый человек, как вам кажется или как вам, может быть, кажется; впрочем, если вы, раздраженные всей этой болтовней (а я уже чувствую, что вы раздражены), вздумаете спросить меня: кто ж я таков именно? — то я вам отвечу: я один коллежский асессор».

Следующий абзац опять кончается предвосхищенной репликой: «Бьюсь об заклад, вы думаете, что я пишу все это из форсу, чтоб поострить насчет деятелей, да еще из форсу дурного тона гремлю саблей, как мой офицер».

В дальнейшем подобные концовки абзацев становятся реже, но все же все основные смысловые разделы повести заостряются к концу открытым предвосхищением чужой реплики.

Таким образом, весь стиль повести находится под сильнейшим, всеопределяющим влиянием чужого слова, которое или действует на речь скрыто изнутри, как в начале повести, или, как предвосхищенная реплика другого, прямо внедряется в ее ткань, как в приведенных нами концовках. В повести нет ни одного слова, довлеющего себе и своему предмету, то есть ни одного монологического слова. Мы увидим, что это напряженное отношение к чужому сознанию у «человека из подполья» осложняется не менее

напряженным диалогическим отношением к себе самому. Но сначала дадим краткий структурный анализ предвосхищения чужих реплик.

Это предвосхищение обладает своеобразною структурною особенностью: оно стремится к дурной бесконечности. Тенденция этих предвосхищений сводится к тому, чтобы непременно сохранить за собой последнее слово. Это последнее слово должно выражать полную независимость героя от чужого взгляда и слова, совершенное равнодушие его к чужому мнению и чужой оценке. Больше всего он боится, чтобы не подумали, что он раскаивается перед другим, что он просит прощенья у другого, что он смиряется перед его суждением и оценкой, что его самоутверждение нуждается в утверждении и признании другим. В этом направлении он и предвосхищает чужую реплику. Но именно этим предвосхищением чужой реплики и ответом на нее он снова показывает другому (и себе самому) свою зависимость от него. Он боится, как бы другой не подумал, что он боится его мнения. Но этой боязнью он как раз и показывает свою зависимость от чужого сознания, свою неспособность успокоиться на собственном самоопределении. Своим опровержением он как раз подтверждает то, что хотел опровергнуть, и сам это знает. Отсюда тот безвыходный круг, в который попадает самосознание и слово героя: «Уж не кажется ли вам, господа, что я теперь в чем-то перед вами раскаиваюсь <...> ?.. Я уверен, что вам это кажется... А впрочем, уверяю вас, что мне все равно, если и кажется...»

Во время кутежа, обиженный своими товарищами, «человек из подполья» хочет показать, что не обращает на них никакого внимания: «Я презрительно улыбался и ходил по другую сторону комнаты, прямо против дивана, вдоль стены, от стола до печки и обратно. Всеми силами я хотел показать, что могу и без них обойтись; а между тем нарочно стучал сапогами, становясь на каблуки. Но все было напрасно. *Они-то* и не обращали внимания» (IV, 199).

При этом герой из подполья отлично все это сознает сам и отлично понимает безысходность того круга, по которому движется его отношение к другому. Благодаря такому отношению к чужому сознанию получается своеобразное perpetuum mobile его внутренней полемики с другим и с самим собою, бесконечный диалог, где одна реплика порождает другую, другая третью и так до бесконечности, и все это без всякого продвижения вперед.

Вот пример такого безысходного perpetuum mobile диалогизованного самосознания:

«Вы скажете, что пошло и подло выводить все это (мечты героя. — *М. Б.*) теперь на рынок, после стольких упоений и слез, в которых я сам признался. Отчего же подло-с? Неужели вы думаете, что я стыжусь всего этого и что все это было глупее хотя чего бы то ни было в вашей, господа, жизни? И к тому же поверьте, что у меня кой-что было вовсе недурно составлено... Не все же происходило на озере Комо. А, впрочем, вы правы; действительно и пошло и подло. А подлее всего то, что я теперь начал перед вами оправдываться. А еще подлее то, что я делаю теперь это замечание. Да довольно, впрочем, а то ведь никогда и не кончишь: все будет одно другого подлее...» (IV, 181).

Перед нами пример дурной бесконечности диалога, который не может ни кончиться, ни завершиться. Формальное значение таких безысходных диалогических противостояний в творчестве Достоевского очень велико. Но в последующих произведениях это противостояние нигде не дано в такой обнаженной и абстрактно-отчетливой, можно прямо сказать — математической форме[1].

Вследствие такого отношения «человека из подполья» к чужому сознанию и его слову — исключительной зависимости от него и вместе с тем крайней враждебности к нему и неприятия его суда — рассказ его приобретает одну в высшей степени существенную художественную особенность. Это — нарочитое и подчиненное особой художественной логике неблагообразие его стиля. Его слово не красуется и не может красоваться, ибо не перед кем ему красоваться. Ведь оно не довлеет наивно себе самому и своему предмету. Оно обращено к другому и к самому говорящему (во внутреннем диалоге с самим собой). И в том и в другом направлении оно менее всего хочет красоваться и быть «художественным» в обычном смысле этого слова. В отношении к другому оно стремится быть нарочито неизящным, быть «назло» ему и его вкусам во всех отношениях. Но и по отношению к самому говорящему оно занимает ту же позицию, ибо отношение к себе неразрывно сплетено с отношением к другому. Поэтому слово подчеркнуто цинично, рассчитанно цинично, хотя и с надрывом. Оно стремится к юродству, юродство же есть своего рода форма, своего рода эстетизм, но как бы с обратным знаком.

Вследствие этого прозаизм в изображении своей внутренней жизни достигает крайних пределов. По своему материалу, по своей теме первая часть «Записок из подполья» лирична. С точки

---

[1] Это объясняется жанровыми особенностями «Записок из подполья» как «Мениппповой сатиры».

зрения формальной это такая же прозаическая лирика душевных и духовных исканий и душевной невоплощенности, как, например, «Призраки» или «Довольно» Тургенева, как всякая лирическая страница исповедальной Icherzählung, как страница из «Вертера». Но это своеобразная лирика, аналогичная лирическому выражению зубной боли.

О таком выражении зубной боли, выражении с внутренне полемической установкой на слушателя и самого страдающего, говорит сам герой из подполья, и говорит, конечно, не случайно. Он предлагает прислушаться к стонам «образованного человека XIX столетия», страдающего зубной болью, на второй или на третий день болезни. Он старается раскрыть своеобразное сладострастие в циническом выражении этой боли, выражении перед «публикой».

«Стоны его становятся какие-то скверные, пакостно-злые и продолжаются по целым дням и ночам. И ведь знает сам, что никакой себе пользы не принесет стонами; лучше всех знает, что он только напрасно себя и других надрывает и раздражает; знает, что даже и публика, перед которой он старается, и все семейство его уже прислушались к нему с омерзением, не верят ему ни на грош и понимают про себя, что он мог бы иначе, проще стонать, без рулад и без вывертов, а что он только так со злости, с ехидства балуется. Ну так вот в этих-то всех сознаниях и позорах и заключается сладострастие. "Дескать, я вас беспокою, сердце вам надрываю, всем в доме спать не даю. Так вот не спите же, чувствуйте же и вы каждую минуту, что у меня зубы болят. Я для вас уж теперь не герой, каким прежде хотел казаться, а просто гаденький человек, шенапан. Ну так пусть же! Я очень рад, что вы меня раскусили. Вам скверно слушать мои подленькие стоны? Ну так пусть скверно; вот я вам сейчас еще скверней руладу сделаю..."» (IV, 144).

Конечно, подобное сравнение построения исповеди «человека из подполья» с выражением зубной боли само лежит в пародийно-утрирующем плане и в этом смысле цинично. Но установка по отношению к слушателю и к самому себе в этом выражении зубной боли «в руладах и вывертах» все же очень верно отражает установку самого слова в исповеди, хотя, повторяем, отражает не объективно, а в дразнящем пародийно-утрирующем стиле, как рассказ «Двойника» отражал внутреннюю речь Голядкина.

Разрушение своего образа в другом, загрязнение его в другом, как последняя отчаянная попытка освободиться от власти над собой чужого сознания и пробиться к себе самому для себя самого,

— такова действительно установка всей исповеди «человека из подполья». Поэтому он и делает свое слово о себе нарочито безобразным. Он хочет убить в себе всякое желание казаться героем в чужих глазах (и в своих собственных): «Я для вас уж теперь не герой, каким прежде хотел казаться, а просто гаденький человек, шенапан».

Для этого необходимо вытравить из своего слова все эпические и лирические тона, «героизующие» тона, сделать его цинически объективным. Трезво-объективное определение себя без утрировки и издевки для героя из подполья невозможно, ибо такое трезво-прозаическое определение предполагало бы слово без оглядки и слово без лазейки; но ни того, ни другого нет на его словесной палитре. Правда, он все время старается пробиться к такому слову, пробиться к духовной трезвости, но путь к ней лежит для него через цинизм и юродство. Он и не освободился от власти чужого сознания и не признал над собой этой власти[1], пока он только борется с ней, озлобленно полемизирует, не в силах принять ее, но и не в силах отвергнуть. В стремлении растоптать свой образ и свое слово в другом и для другого звучит не только желание трезвого самоопределения, но и желание насолить другому; это и заставляет его пересаливать свою трезвость, издевательски утрируя ее до цинизма и юродства: «Вам скверно слушать мои подленькие стоны? Ну так пусть скверно; вот я вам сейчас еще скверней руладу сделаю...».

Но слово о себе героя из подполья — не только слово с оглядкой, но, как мы сказали, и слово с лазейкой. Влияние лазейки на стиль его исповеди настолько велико, что этот стиль нельзя понять, не учтя ее формального действия. Слово с лазейкой вообще имеет громадное значение в творчестве Достоевского, особенно в его позднем творчестве. Здесь мы уже переходим к другому моменту построения «Записок из подполья»: к отношению героя к себе самому, к его внутреннему диалогу с самим собой, который на протяжении всего произведения сплетается и сочетается с его диалогом с другим.

Что же такое лазейка сознания и слова?

Лазейка — это оставление за собой возможности изменить последний, окончательный смысл своего слова. Если слово оставляет такую лазейку, то это неизбежно должно отразиться на его структуре. Этот возможный иной смысл, то есть оставленная ла-

[1] Такое признание, по Достоевскому, также успокоило бы его слово и очистило бы его.

зейка, как тень, сопровождает слово. По своему смыслу слово с лазейкой должно быть последним словом и выдает себя за такое, но на самом деле оно является лишь предпоследним словом и ставит после себя лишь условную, не окончательную точку.

Например, исповедальное самоопределение с лазейкой (самая распространенная форма у Достоевского) по своему смыслу является последним словом о себе, окончательным определением себя, но на самом деле оно внутренне рассчитывает на ответную противоположную оценку себя другим. Кающийся и осуждающий себя на самом деле хочет только провоцировать похвалу и приятие другого. Осуждая себя, он хочет и требует, чтобы другой оспаривал его самоопределение, и оставляет лазейку на тот случай, если другой вдруг действительно согласится с ним, с его самоосуждением, и не использует своей привилегии другого.

Вот как передает свои «литературные» мечты герой из подполья.

«Я, например, над всеми торжествую; все, разумеется, во прахе и *принуждены добровольно* признать все мои совершенства, а я всех их прощаю. Я влюбляюсь, будучи знаменитым поэтом и камергером; получаю несметные миллионы и тотчас же жертвую их на род человеческий и *тут же исповедываюсь перед всем народом в моих позорах, которые, разумеется, не просто позоры, а заключают в себе чрезвычайно много «прекрасного и высокого», чего-то манфредовского. Все плачут и целуют меня (иначе что же бы они были за болваны)*, а я иду босой и голодный проповедовать новые идеи и разбиваю ретроградов под Аустерлицем» (IV, 181).

Здесь он иронически рассказывает про свои мечты о подвигах с лазейкой и об исповеди с лазейкой. Он пародийно освещает эти мечты. Но следующими своими словами он выдает, что и это его покаянное признание о мечтах — тоже с лазейкой и что он сам готов найти в этих мечтах и в самом признании о них кое-что, если не манфредовское, то все же из области «прекрасного и высокого», если другой вздумает согласиться с ним, что они действительно только подлы и пошлы: «Вы скажете, что пошло и подло выводить все это теперь на рынок, после стольких упоений и слез, в которых я сам признался. Отчего же подло-с? Неужели вы думаете, что я стыжусь всего этого и что все это было глупее хотя чего бы то ни было в вашей, господа, жизни? И к тому же поверьте, что у меня кой-что было вовсе недурно составлено...»

Это уже приводившееся нами место уходит в дурную бесконечность самосознания с оглядкой.

Лазейка создает особый тип фиктивного последнего слова о себе с незакрытым тоном, навязчиво заглядывающего в чужие глаза и требующего от другого искреннего опровержения. Мы увидим, что особо резкое выражение слово с лазейкой получило в исповеди Ипполита, но оно, в сущности, в той или иной степени присуще всем исповедальным самовысказываниям героев Достоевского[1]. Лазейка делает зыбкими все самоопределения героев, слово в них не затвердевает в своем смысле и в каждый миг, как хамелеон, готово изменить свой тон и свой последний смысл.

Лазейка делает двусмысленным и неуловимым героя и для самого себя. Чтобы пробиться к себе самому, он должен проделать огромный путь. Лазейка глубоко искажает его отношение к себе. Герой не знает, чье мнение, чье утверждение в конце концов его окончательное суждение: его ли собственное, покаянное и осуждающее, или, наоборот, желаемое и вынуждаемое им мнение другого, приемлющее и оправдывающее его. Почти на одном этом мотиве построен, например, весь образ Настасьи Филипповны. Считая себя виновной, падшей, она в то же время считает, что другой, как другой, должен ее оправдывать и не может считать ее виновной. Она искренне спорит с оправдывающим ее во всем Мышкиным, но так же искренне ненавидит и не принимает всех тех, кто согласен с ее самоосуждением и считает ее падшей. В конце концов Настасья Филипповна не знает и своего собственного слова о себе: считает ли она действительно сама себя падшей или, напротив, оправдывает себя? Самоосуждение и самооправдание, распределенные между двумя голосами — я осуждаю себя, другой оправдывает меня, — но предвосхищенные одним голосом, создают в нем перебои и внутреннюю двойственность. Предвосхищаемое и требуемое оправдание другим сливается с самоосуждением, и в голосе начинают звучать оба тона сразу с резкими перебоями и с внезапными переходами. Таков голос Настасьи Филипповны, таков стиль ее слова. Вся ее внутренняя жизнь (как увидим, так же и жизнь внешняя) сводится к исканию себя и своего нерасколотого голоса за этими двумя вселившимися в нее голосами.

«Человек из подполья» ведет такой же безысходный диалог с самим собой, какой он ведет и с другим. Он не может до конца слиться с самим собою в единый монологический голос, всецело

---

[1] Исключения будут указаны ниже.

оставив чужой голос вне себя (каков бы он ни был, без лазейки), ибо, как и у Голядкина, его голос должен также нести функцию замещения другого. Договориться с собой он не может, но и кончить говорить с собою тоже не может. Стиль его слова о себе органически чужд точке, чужд завершению, как в отдельных моментах, так и в целом. Это стиль внутренне бесконечной речи, которая может быть, правда, механически оборвана, но не может быть органически закончена.

Но именно поэтому так органически и так адекватно герою заканчивает свое произведение Достоевский, заканчивает именно тем, что выдвигает заложенную в записках своего героя тенденцию к внутренней бесконечности. «"Но довольно; не хочу я больше писать "из Подполья"...

Впрочем, здесь еще не кончаются "записки" этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее. Но нам тоже кажется, что здесь можно и остановиться» (IV, 244).

В заключение отметим еще две особенности «человека из подполья». Не только слово, но и лицо у него с оглядкой и с лазейкой и со всеми проистекающими отсюда явлениями. Интерференция, перебой голосов, как бы проникает в его тело, лишая его самодовления и односмысленности. «Человек из подполья» ненавидит свое лицо, ибо и в нем чувствует власть другого над собою, власть его оценок и его мнений. Он сам глядит на свое лицо чужими глазами, глазами другого. И этот чужой взгляд перебойно сливается с его собственным взглядом и создает в нем своеобразную ненависть к своему лицу:

«Я, например, ненавидел свое лицо, находил, что оно гнусно, и даже подозревал, что в нем есть какое-то подлое выражение, и потому каждый раз, являясь в должность, мучительно старался держать себя как можно независимее, чтоб не заподозрили меня в подлости, а лицом выражать как можно более благородства. "Пусть уж будет и не красивое лицо, — думал я, — но зато пусть будет оно благородное, выразительное и, главное, *чрезвычайно* умное". Но я наверно и страдальчески знал, что всех этих совершенств мне никогда моим лицом не выразить. Но, что всего ужаснее, я находил его положительно глупым. А я бы вполне помирился на уме. Даже так, что согласился бы даже и на подлое выражение, с тем только, чтоб лицо мое находили в то же время ужасно умным» (IV, 168).

Подобно тому как он намеренно делает свое слово о себе неблагообразным, он рад и неблагообразию своего лица:

«Я случайно поглядел в зеркало. Взбудораженное лицо мое мне показалось до крайности отвратительным: бледное, злое, подлое, с лохматыми волосами. "Это пусть, этому я рад, — подумал я, — я именно рад, что покажусь ей отвратительным; мне это приятно..."» (IV, 206).

Полемика с другим на тему о себе самом осложняется в «Записках из подполья» полемикой с другим на тему о мире и об обществе. Герой из подполья, в отличие от Девушкина и от Голядкина, — идеолог.

В его идеологическом слове мы без труда обнаружим те же явления, что и в слове о себе самом. Его слово о мире и открыто и скрыто полемично; притом оно полемизирует не только с другими людьми, с другими идеологиями, но и с самим предметом своего мышления — с миром и его строем. И в слове о мире также звучат для него как бы два голоса, среди которых он не может найти себя и своего мира, ибо и мир он определяет с лазейкой. Подобно тому как тело становилось в его глазах перебойным, так перебойным становится для него и мир, природа, общество. В каждой мысли о них — борьба голосов, оценок, точек зрения. Во всем он ощущает прежде всего *чужую волю*, предопределяющую его. В аспекте этой чужой воли он воспринимает мировой строй, природу с ее механическою необходимостью и общественный строй. Его мысль развивается и строится как *мысль лично обиженного мировым строем*, лично униженного его слепой необходимостью. Это придает глубоко интимный и страстный характер идеологическому слову и позволяет ему тесно сплетаться со словом о себе самом. Кажется (и таков действительно замысел Достоевского), что дело идет, в сущности, об одном слове и что, только придя к себе самому, герой придет и к своему миру. Слово его о мире, как и слово о себе, глубоко диалогично: мировому строю, даже механической необходимости природы он бросает живой упрек, как если бы он говорил не о мире, а с миром. Об этих особенностях идеологического слова мы скажем дальше, когда перейдем к героям — идеологам по преимуществу, особенно к Ивану Карамазову; в нем эти черты выступают особенно отчетливо и резко.

Слово «человека из подполья» — это всецело слово-обращение. Говорить — для него значит обращаться к кому-либо; говорить о себе — значит обращаться со своим словом к себе самому, говорить о другом — значит обращаться к другому, говорить о мире — обращаться к миру. Но, говоря с собою, с другим, с миром, он одновременно обращается еще и к третьему: скашива-

ет глаза в сторону — на слушателя, свидетеля, судью[1]. Эта одновременная троякая обращенность слова и то, что оно вообще не знает предмета вне обращения к нему, и создают тот исключительно живой, беспокойный, взволнованный и, мы бы сказали, навязчивый характер этого слова. Его нельзя созерцать как успокоенно довлеющее себе и своему предмету лирическое или эпическое слово, «отрешенное» слово; нет, на него прежде всего реагируешь, отзываешься, втягиваешься в его игру; оно способно взбудоражить и задевать, почти как личное обращение живого человека. Оно разрушает рампу, но не вследствие своей злободневности или непосредственного философского значения, а именно благодаря разобранной нами формальной структуре своей.

Момент обращения присущ всякому слову у Достоевского, слову рассказа в такой же степени, как и слову героя. В мире Достоевского вообще нет ничего вещного, нет предмета, объекта, — есть только субъекты. Поэтому нет и слова-суждения, слова об объекте, заочного предметного слова, — есть лишь слово-обращение, слово, диалогически соприкасающееся с другим словом, слово о слове, обращенное к слову.

3.Слово героя и слово рассказа в романах Достоевского

Переходим к романам. На них мы остановимся короче, ибо то новое, что они приносят с собою, проявляется в диалоге, а не в монологическом высказывании героев, которое здесь только осложняется и утончается, но в общем не обогащается существенно новыми структурными элементами.

Монологическое слово Раскольникова поражает своей крайней внутренней диалогизацией и живою личной обращенностью ко всему тому, о чем он думает и говорит. И для Раскольникова помыслить предмет — значит обратиться к нему. Он не мыслит о явлениях, а говорит с ними.

Так он обращается к себе самому (часто на «ты», как к другому), убеждает себя, дразнит, обличает, издевается над собой и т. п. Вот образец такого диалога с самим собой:

---

[1] Вспомним характеристику речи героя «Кроткой», данную в предисловии самим Достоевским: «...то он говорит сам себе, то обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье. Да так всегда и бывает в действительности» (X, 379).

«“Не бывать? А что же ты сделаешь, чтоб этому не бывать? Запретишь? А право какое имеешь? Что ты им можешь обещать в свою очередь, чтобы право такое иметь? Всю судьбу свою, всю будущность им посвятить, *когда кончишь курс и место достанешь?* Слышали мы это, да ведь это *буки*, а теперь? Ведь тут надо теперь же что-нибудь сделать, понимаешь ты это? А ты что теперь делаешь? Обираешь их же. Ведь деньги-то им под сторублевый пенсион да под господ Свидригайловых под заклад достаются! От Свидригайловых-то, от Афанасия-то Ивановича Вахрушина чем ты их убережешь, миллионер будущий, Зевес, их судьбою располагающий? Через десять-то лет? Да в десять-то лет мать успеет ослепнуть от косынок, а пожалуй что и от слез; от поста исчахнет; а сестра? Ну, придумай-ка, что может быть с сестрой через десять лет али в эти десять лет? Догадался?”

Так мучил он себя и поддразнивал этими вопросами, даже с каким-то наслаждением» (V, 50).

Таков его диалог с самим собою на протяжении всего романа. Меняются, правда, вопросы, меняется тон, но структура остается той же. Характерна наполненность его внутренней речи чужими словами, только что услышанными или прочитанными им: из письма матери, из приведенных в письме речей Лужина, Дунечки, Свидригайлова, из только что слышанной речи Мармеладова, переданных им слов Сонечки и т. д. Он наводняет этими чужими словами свою внутреннюю речь, осложняя их своими акцентами или прямо переакцентируя их, вступая с ними в страстную полемику. Благодаря этому его внутренняя речь строится как вереница живых и страстных реплик на все слышанные им и задевшие его чужие слова, собранные им из опыта ближайших дней. Ко всем лицам, с которыми он полемизирует, он обращается на «ты», и почти каждому из них он возвращает его собственные слова с измененным тоном и акцентом. При этом каждое лицо, каждый новый человек сейчас же превращается для него в символ, а его имя становится нарицательным словом: Свидригайловы, Лужины, Сонечки и т. п. «Эй вы, Свидригайлов! Вам чего тут надо?» — кричит он какому-то франту, приударившему за пьяною девушкою. Сонечка, которую он знает по рассказам Мармеладова, все время фигурирует в его внутренней речи как символ ненужной и напрасной жертвенности. Так же, но с иным оттенком, фигурирует и Дуня, свой смысл имеет символ Лужина.

Каждое лицо входит, однако, в его внутреннюю речь не как характер или тип, не как фабульное лицо его жизненного сюжета (сестра, жених сестры и т. п.), а как символ некоторой жизненной

установки и идеологической позиции, как символ определенного жизненного решения тех самых идеологических вопросов, которые его мучат. Достаточно человеку появиться в его кругозоре, чтобы он тотчас же стал для него воплощенным разрешением его собственного вопроса, разрешением, не согласным с тем, к которому пришел он сам; поэтому каждый задевает его за живое и получает твердую роль в его внутренней речи. Всех этих лиц он соотносит друг с другом, сопоставляет или противопоставляет их друг другу, заставляет друг другу отвечать, перекликаться или изобличать. В итоге его внутренняя речь развертывается как философская драма, где действующими лицами являются воплощенные, жизненно осуществленные точки зрения на жизнь и на мир.

Все голоса, вводимые Раскольниковым в его внутреннюю речь, приходят в ней в своеобразное соприкосновение, какое невозможно между голосами в реальном диалоге. Здесь благодаря тому, что они звучат в одном сознании, они становятся как бы взаимопроницаемыми друг для друга. Они сближены, надвинуты друг на друга, частично пересекают друг друга, создавая соответствующие перебои в районе пересечений.

Мы уже указывали раньше, что у Достоевского нет становления мысли, нет его даже в пределах сознания отдельных героев (за редчайшими исключениями). Смысловой материал сознанию героя дан всегда сразу весь, и дан не в виде отдельных мыслей и положений, а в виде человеческих смысловых установок, в виде голосов, и дело идет лишь о выборе между ними. Та внутренняя идеологическая борьба, которую ведет герой, есть борьба за выбор среди уже наличных смысловых возможностей, количество которых остается почти неизменным на протяжении всего романа. Мотивы: я этого не знал, я этого не видел, это раскрылось мне лишь позже, отсутствуют в мире Достоевского. Его герой все знает и все видит с самого начала. Поэтому-то так обычны заявления героев (или рассказчика о героях) после катастрофы, что они уже все заранее знали и все предвидели. «Герой наш вскрикнул и схватил себя за голову. Увы! он это давно уже предчувствовал!» Так кончается «Двойник». «Человек из подполья» постоянно подчеркивает, что он все знал и все предвидел. «Я все видел <...>; все мое отчаяние стояло на виду!» — восклицает герой «Кроткой». Правда, как мы сейчас увидим, очень часто герой скрывает от себя то, что он знает, и делает вид перед самим собою, что он не видит того, что на самом деле все время стоит перед его глазами. Но в этом случае отмечаемая нами особенность выступает только еще резче.

Никакого становления мысли под влиянием нового материала, новых точек зрения почти не происходит. Дело идет лишь о выборе, о решении вопроса — «кто я?» и «с кем я?». Найти свой голос и ориентировать его среди других голосов, сочетать его с одними, противоставить другим или отделить свой голос от другого голоса, с которым он неразличимо сливается, — таковы задачи, решаемые героями на протяжении романа. Этим и определяется слово героя. Оно должно найти себя, раскрыть себя среди других слов в напряженнейшей взаимоориентации с ними. И все эти слова обычно даны полностью с самого начала. В процессе всего внутреннего и внешнего действия романа они лишь различно размещаются в отношении друг к другу, вступают в различные сочетания, но количество их, данное с самого начала, остается неизменным. Мы могли бы сказать так: с самого начала дается некоторое устойчивое и содержательно неизменное смысловое многообразие, и в нем происходит лишь перемещение акцентов. Раскольников еще до убийства узнает голос Сони из рассказа Мармеладова и тотчас же решается пойти к ней. С самого начала ее голос и ее мир входят в кругозор Раскольникова, приобщаются его внутреннему диалогу.

« — Кстати, Соня (говорит Раскольников после окончательного признания ей. — *М.Б.*), это когда я в темноте-то лежал и мне все представлялось, это ведь дьявол смущал меня? а?

— Молчите! Не смейтесь, богохульник, ничего, ничего-то вы не понимаете! О господи! Ничего-то, ничего-то он не поймет!

— Молчи, Соня, я совсем не смеюсь, я ведь и сам знаю, что меня черт тащил. Молчи, Соня, молчи! — повторил он мрачно и настойчиво. — Я все знаю. Все это я уже передумал и перешептал себе, когда лежал тогда в темноте... Все это я сам с собой переспорил, до последней малейшей черты, и все знаю, все! И так надоела, так надоела мне тогда вся эта болтовня! Я все хотел забыть и вновь начать, Соня, и перестать болтать! <...> Мне другое надо было узнать, другое толкало меня под руки: мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить, или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять, или нет? Тварь ли я дрожащая, или *право* имею... <...> Я хотел тебе только одно доказать: что черт-то меня тогда потащил, а уж после того мне объяснил, что не имел я права туда ходить, потому что я такая же точно вошь, как и все! Насмеялся он надо

мной, вот я к тебе и пришел теперь! Принимай гостя! Если б я не вошь был, то пришел ли бы я к тебе? Слушай: когда я тогда к старухе ходил, я только *попробовать* сходил... Так и знай!» (V, 436-438).

В этом шепоте Раскольникова, когда он лежал один в темноте, звучали уже все голоса, звучал и голос Сони. Среди них он искал себя (и преступление было лишь пробой себя), ориентировал свои акценты. Теперь совершается переориентация их; тот диалог, из которого мы привели отрывок, происходит в переходный момент этого процесса перемещения акцентов. Голоса в душе Раскольникова уже сдвинулись и иначе пересекают друг друга. Но бесперебойного голоса героя в пределах романа мы так и не услышим; на его возможность дано лишь указание в эпилоге.

Конечно, особенности слова Раскольникова со всем многообразием свойственных ему стилистических явлений этим еще далеко не исчерпаны. К исключительно напряженной жизни этого слова в диалогах с Порфирием нам еще придется вернуться.

На «Идиоте» мы остановимся еще короче, так как здесь существенно новых стилистических явлений почти нет.

Введенная в роман исповедь Ипполита («Мое необходимое объяснение») является классическим образцом исповеди с лазейкой, как и самое неудавшееся самоубийство Ипполита по замыслу своему было самоубийством с лазейкой. Этот замысел Ипполита в основном верно определяет Мышкин. Отвечая Аглае, предполагающей, что Ипполит хотел застрелиться для того, чтобы она потом прочла его исповедь, Мышкин говорит: «То есть, это... как вам сказать? Это очень трудно сказать. Только ему, наверно, хотелось, чтобы все его обступили и сказали ему, что его очень любят и уважают, и все бы стали его очень упрашивать остаться в живых. Очень может быть, что он вас имел всех больше в виду, потому что в такую минуту о вас упомянул... хоть, пожалуй, и сам не знал, что имеет вас в виду» (VI, 484).

Это, конечно, не грубый расчет, это именно лазейка, которую оставляет воля Ипполита и которая в такой же степени путает его отношение к себе самому, как и его отношение к другим[1]. Поэтому голос Ипполита так же внутренне незавершим, так же не знает точки, как и голос «человека из подполья». Недаром его послед-

---

[1] Это также верно угадывает Мышкин: «...к тому же, может быть, он и не думал совсем, а только этого хотел... ему хотелось в последний раз с людьми встретиться, их уважение и любовь заслужить...» (VI, 484-485).

нее слово (каким должна была быть по замыслу исповедь) и фактически оказалось совсем не последним, так как самоубийство не удалось.

В противоречии с этой, определяющей весь стиль и тон целого, скрытой установкой на признание другим находятся открытые провозглашения Ипполита, определяющие содержание его исповеди: независимость от чужого суда, равнодушие к нему и проявление своеволия. «Не хочу уходить, — говорит он, — не оставив слова в ответ, — слова свободного, а не вынужденного, — не для оправдания, — о, нет! просить прощения мне не у кого и не в чем, — а так, потому что сам желаю того» (VI, 468). На этом противоречии зиждется весь его образ, им определяется каждая его мысль и каждое слово.

С этим личным словом Ипполита о себе самом сплетается и слово идеологическое, которое, как и у «человека из подполья», обращено к мирозданию, обращено с протестом; выражением этого протеста должно быть и самоубийство. Его мысль о мире развивается в формах диалога с какой-то обидевшей его высшей силой.

Взаимоориентация речи Мышкина с чужим словом также очень напряженна, однако носит несколько иной характер. И внутренняя речь Мышкина развивается диалогически как в отношении к себе самому, так и в отношении к другому. Он тоже говорит не о себе, не о другом, а с самим собою и с другим, и беспокойство этих внутренних диалогов велико. Но им руководит скорее боязнь своего собственного слова (в отношении к другому), чем боязнь чужого слова. Его оговорки, торможения и прочее объясняются в большинстве случаев именно этою боязнью; начиная от простой деликатности к другому и кончая глубоким и принципиальным страхом сказать о другом решающее, окончательное слово. Он боится своих мыслей о другом, своих подозрений и предположений. В этом отношении очень типичен его внутренний диалог перед покушением на него Рогожина.

Правда, по замыслу Достоевского, Мышкин — уже носитель проникновенного слова, то есть такого слова, которое способно активно и уверенно вмешиваться во внутренний диалог другого человека, помогая ему узнавать свой собственный голос. В один из моментов наиболее резкого перебоя голосов в Настасье Филипповне, когда она в квартире Ганички отчаянно разыгрывает «падшую женщину», Мышкин вносит почти решающий тон в ее внутренний диалог:

« — А вам и не стыдно! Разве вы такая, какою теперь представлялись. Да может ли это быть! — вскрикнул вдруг князь с глубоким сердечным укором.

Настасья Филипповна удивилась, усмехнулась, но, как будто что-то пряча под свою улыбку, несколько смешавшись, взглянула на Ганю и пошла из гостиной. Но, не дойдя еще до прихожей, вдруг воротилась, быстро подошла к Нине Александровне, взяла ее руку и поднесла ее к губам своим.

— Я ведь и в самом деле не такая, он угадал, — прошептала она быстро, горячо, вся вдруг вспыхнув и закрасневшись, и, повернувшись, вышла на этот раз так быстро, что никто и сообразить не успел, зачем это она возвращалась» (VI, 136).

Подобные же слова и с таким же эффектом он умеет сказать и Гане, и Рогожину, и Елизавете Прокофьевне, и другим. Но это проникновенное слово, призыв к одному из голосов другого как к истинному, по замыслу Достоевского, у Мышкина никогда не бывает решающим. Оно лишено какой-то последней уверенности и властности и часто просто срывается. Твердого и цельного монологического слова не знает и он. Внутренний диалогизм его слова столь же велик и столь же беспокоен, как и у других героев.

Переходим к «Бесам». Мы остановимся только на исповеди Ставрогина.

Стилистика ставрогинской исповеди привлекла внимание Леонида Гроссмана, который посвятил ей небольшую работу под названием «Стилистика Ставрогина (К изучению новой главы "Бесов")»[1].

Вот итог его анализа:

«Такова необычайная и тонкая композиционная система ставрогинской «Исповеди». Острый самоанализ преступного сознания и беспощадная запись всех его мельчайших разветвлений требовали и в самом тоне рассказа какого-то нового принципа расслоения слова и распластования цельной и гладкой речи. Почти на всем протяжении рассказа чувствуется принцип разложения стройного повествовательного стиля. Убийственно-аналитическая тема исповеди страшного грешника требовала такого же расчлененного и как бы беспрерывно распадающегося воплощения. Синтетически законченная, плавная и уравновешенная речь литературного опи-

---

[1] В книге «Поэтика Достоевского». М., Государственная академия художественных наук, 1925. Первоначально статья была напечатана во втором сборнике «Достоевский. Статьи и материалы», под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1924.

сания меньше всего соответствовала бы этому хаотически-жуткому и встревоженно-зыбкому миру преступного духа. Вся чудовищная уродливость и неистощимый ужас ставрогинских воспоминаний требовали этого расстройства традиционного слова. Кошмарность темы настойчиво искала каких-то новых приемов искаженной и раздражающей фразы.

«Исповедь Ставрогина» — замечательный стилистический эксперимент, в котором классическая художественная проза русского романа впервые судорожно пошатнулась, исказилась и сдвинулась в сторону каких-то неведомых будущих достижений. Только на фоне европейского искусства нашей современности можно найти критерий для оценки всех пророческих приемов этой дезорганизованной ставрогинской стилистики»[1].

Л. Гроссман понял стиль исповеди Ставрогина как монологическое выражение его сознания; этот стиль, по его мнению, адекватен теме, то есть самому преступлению, и ставрогинской душе. Гроссман, таким образом, применил к исповеди принципы обычной стилистики, учитывающей лишь прямое слово, слово, знающее только себя и свой предмет. На самом деле стиль ставрогинской исповеди определяется прежде всего ее внутренне диалогической установкой по отношению к другому. Именно эта оглядка на другого определяет изломы ее стиля и весь специфический облик ее. Именно это имел в виду и Тихон, когда он прямо начал с «эстетической критики» слога исповеди. Характерно, что Гроссман самое важное в критике Тихона вовсе упускает из виду и не приводит в своей статье, а касается лишь второстепенного. Критика Тихона очень важна, ибо она бесспорно выражает художественный замысел самого Достоевского.

В чем же усматривает Тихон основной порок исповеди?

Первые слова Тихона по прочтении ставрогинской записки были:

« — А нельзя ли в документе сем сделать иные исправления?

— Зачем? Я писал искренно, — ответил Ставрогин.

— Немного бы в слоге»[2].

Таким образом, слог (стиль) и его неблагообразие прежде всего поразили Тихона в исповеди. Приведем отрывок из их диа-

---

[1] Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., Государственная академия художественных наук, 1925, стр. 162.

[2] «Документы по истории литературы и общественности», вып. 1. «Ф. М. Достоевский». М., изд. Центрархива РСФСР, 1922, стр. 32.

лога, раскрывающий действительное существо ставрогинского стиля:

« — Вы как будто нарочно грубее хотите представить себя, чем бы желало сердце ваше... — осмеливался все более и более Тихон. Очевидно, «документ» произвел на него сильное впечатление.

— Представить? повторяю вам: я не «представлялся» и в особенности не «ломался».

Тихон быстро опустил глаза.

— Документ этот идет прямо из потребности сердца, смертельно уязвленного, — так ли я понимаю? — произнес он с настойчивостью и с необыкновенным жаром. — Да, сие есть покаяние и натуральная потребность его, вас поборовшая, и вы попали на великий путь, путь из неслыханных. Но вы как бы уже ненавидите и презираете вперед всех тех, которые прочтут здесь описанное, и зовете их в бой. Не стыдясь признаться в преступлении, зачем стыдитесь вы покаяния?

— Стыжусь?

— И стыдитесь и боитесь!

— Боюсь?

— Смертельно. Пусть глядят на меня, говорите вы; ну, а вы сами, как будете глядеть на них. Иные места в вашем изложении усилены слогом; вы как бы любуетесь психологией вашею и хватаетесь за каждую мелочь, только бы удивить читателя бесчувственностью, которой в вас нет. Что же это как не горделивый вызов от виноватого к судье?»[1].

Исповедь Ставрогина, как и исповедь Ипполита и «человека из подполья», — исповедь с напряженнейшей установкой на другого, без которого герой не может обойтись, но которого он в то же время ненавидит и суда которого он не принимает. Поэтому исповедь Ставрогина, как и разобранные нами раньше исповеди, лишена завершающей силы и стремится к той же дурной бесконечности, к которой так отчетливо стремилась речь «человека из подполья». Без признания и утверждения другим Ставрогин не способен себя самого принять, но в то же время не хочет принять и суждения другого о себе. «Но для меня останутся те, которые будут знать все и на меня глядеть, а я на них. Я хочу, чтоб на меня все глядели. Облегчит ли это меня — не знаю. Прибегаю как к

[1] Там же, стр. 33.

последнему средству». И в то же время стиль его исповеди продиктован его ненавистью и неприятием этих «всех».

Отношение Ставрогина к себе самому и к другому замкнуто в тот же безысходный круг, по которому бродил «человек из подполья», «не обращая никакого внимания на своих товарищей» и в то же время стуча сапогами, чтобы они непременно заметили бы наконец, как он не обращает на них внимания. Здесь это дано на другом материале, очень далеком от комизма. Но положение Ставрогина все же комично. «Даже в форме самого великого покаяния сего заключается нечто смешное», — говорит Тихон.

Но, обращаясь к самой «Исповеди», мы должны признать, что по внешним признакам стиля она резко отличается от «Записок из подполья». Ни единого чужого слова, ни одного чужого акцента не врывается в ее ткань. Ни одной оговорки, ни одного повторения, ни одного многоточия. Никаких внешних признаков подавляющего влияния чужого слова как будто бы не оказывается. Здесь действительно чужое слово настолько проникло внутрь, в самые атомы построения, противоборствующие реплики настолько плотно налегли друг на друга, что слово представляется внешне монологическим. Но даже и нечуткое ухо все же улавливает в нем тот резкий и непримиримый перебой голосов, на который сразу же и указал Тихон.

Стиль прежде всего определяется циническим игнорированием другого, игнорированием подчеркнуто намеренным. Фраза грубо обрывиста и цинически точна. Это не трезвая строгость и точность, не документальность в обычном смысле, ибо такая реалистическая документальность направлена на свой предмет и — при всей сухости стиля — стремится быть адекватной всем его сторонам. Ставрогин стремится давать свое слово без ценностного акцента, сделать его нарочито деревянным, вытравить из него все человеческие тона. Он хочет, чтобы все на него глядели, но в то же время он кается в маске неподвижной и мертвенной. Поэтому он перестраивает каждое предложение так, чтобы в нем не открылся бы его личный тон, не проскользнул бы его покаянный или хотя бы просто взволнованный акцент. Поэтому он изламывает фразу, ибо нормальная фраза слишком гибка и чутка в передаче человеческого голоса.

Приведем лишь один образец: «Я, Николай Ставрогин, отставной офицер, в 186... г. жил в Петербурге, предаваясь разврату, в котором не находил удовольствия. У меня было тогда в продолжение некоторого времени три квартиры. В одной проживал я сам в номерах со столом и прислугою, где находилась тогда и Ма-

рья Лебядкина, ныне законная жена моя. Другие же квартиры мои я нанял тогда помесячно для интриги: в одной принимал одну любившую меня даму, а в другой ее горничную и некоторое время был очень занят намерением свести их обеих так, чтобы барыня и девка у меня встретились. Зная оба характера, ожидал себе от этой шутки большого удовольствия»[1].

Фраза как бы обрывается там, где начинается живой человеческий голос. Ставрогин как бы отворачивается от нас после каждого брошенного нам слова. Замечательно, что даже слово «я» он старается пропустить там, где говорит о себе, где «я» не простое формальное указание к глаголу, а где на нем должен лежать особенно сильный и личный акцент (например, в первом и последнем предложении приведенного отрывка). Все те синтаксические особенности, которые отмечает Гроссман, — изломанная фраза, нарочито тусклое или нарочито циничное слово и пр. — в сущности, являются проявлением основного стремления Ставрогина подчеркнуто и вызывающе устранить из своего слова живой личный акцент, говорить, отвернувшись от слушателя. Конечно, рядом с этим моментом мы нашли бы в «Исповеди» Ставрогина и некоторые из тех явлений, с которыми мы ознакомились в предшествующих монологических высказываниях героев, правда в ослабленной форме и, во всяком случае, в подчинении основной доминирующей тенденции.

Рассказ «Подростка», особенно в начале, как бы снова возвращает нас к «Запискам из подполья»: та же скрытая и открытая полемика с читателем, те же оговорки, многоточия, то же внедрение предвосхищаемых реплик, та же диалогизация всех отношений к себе самому и к другому. Теми же особенностями характеризуется, конечно, и слово Подростка как героя.

В слове Версилова обнаруживаются несколько иные явления. Это слово сдержанно и как будто вполне эстетично. Но на самом деле и в нем нет подлинного благообразия. Все оно построено так, чтобы нарочито и подчеркнуто, со сдержанно-презрительным вызовом к другому приглушить все личные тона и акценты. Это возмущает и оскорбляет Подростка, жаждущего слышать собственный голос Версилова. С удивительным мастерством Достоевский заставляет в редкие минуты прорываться и этот голос с его новыми и неожиданными интонациями. Версилов долго и упорно уклоняется от встречи с Подростком лицом к лицу без выработанной

---

[1] «Документы по истории литературы и общественности», вып. 1. «Ф. М. Достоевский». М., изд. Центрархива РСФСР, 1922, стр. 15.

им и носимой всегда с таким изяществом словесной маски. Вот одна из встреч, где голос Версилова прорывается.

« — Эти лестницы... — мямлил Версилов, растягивая слова, видимо чтоб сказать что-нибудь и видимо боясь, чтоб я не сказал чего-нибудь, — эти лестницы, — я отвык, а у тебя третий этаж, а впрочем, я теперь найду дорогу... Не беспокойся, мой милый, еще простудишься.

<...> Мы уже дошли до выходной двери, а я все шел за ним. Он отворил дверь; быстро ворвавшийся ветер потушил мою свечу. Тут я вдруг схватил его за руку; была совершенная темнота. Он вздрогнул, но молчал. Я припал к руке его и вдруг жадно стал ее целовать, несколько раз, много раз.

— Милый мой мальчик, да за что ты меня так любишь? — проговорил он, но уже совсем другим голосом. Голос его задрожал, и что-то зазвенело в нем совсем новое, точно и не он говорил» (VIII, 229-230).

Но перебой двух голосов в голосе Версилова особенно резок и силен в отношении к Ахмаковой (любовь-ненависть) и отчасти к матери Подростка. Этот перебой кончается полным временным распадением этих голосов — двойничеством.

В «Братьях Карамазовых» появляется новый момент в построении монологической речи героя, на котором мы должны вкратце остановиться, хотя во всей своей полноте он раскрывается, собственно, уже в диалоге.

Мы говорили, что герои Достоевского с самого начала все знают и лишь совершают выбор среди полностью наличного смыслового материала. Но иногда они скрывают от себя то, что они на самом деле уже знают и видят. Наиболее простое выражение этого — двойные мысли, характерные для всех героев Достоевского (даже для Мышкина и для Алеши). Одна мысль — явная, определяющая с о д е р ж а н и е речи, другая — скрытая, но тем не менее определяющая п о с т р о е н и е речи, бросающая на него свою тень.

Повесть «Кроткая» прямо построена на мотиве сознательного незнания. Герой скрывает от себя сам и тщательно устраняет из своего собственного слова нечто, стоящее все время перед его глазами. Весь его монолог и сводится к тому, чтобы заставить себя наконец увидеть и признать то, что, в сущности, он уже с самого начала знает и видит. Две трети этого монолога определяются отчаянной попыткой героя обойти то, что уже внутренне определяет его мысль и речь как незримо присутствующая «правда». Он старается вначале «собрать свои мысли в точку», лежащую по ту

19*

сторону этой правды. Но в конце концов он все-таки принужден собрать их в этой страшной для него точке «правды».

Глубже всего этот стилистический мотив разработан в речах Ивана Карамазова. Сначала его желание смерти отца, а затем его участие в убийстве являются теми фактами, которые незримо определяют его слово, конечно в тесной и неразрывной связи с его двойственной идеологической ориентацией в мире. Тот процесс внутренней жизни Ивана, который изображается в романе, является в значительной степени процессом узнания и утверждения для себя и для других того, что он, в сущности, уже давно знает.

Повторяем, этот процесс развертывается главным образом в диалогах, и прежде всего в диалогах со Смердяковым. Смердяков и овладевает постепенно тем голосом Ивана, который тот сам от себя скрывает. Смердяков может управлять этим голосом именно потому, что сознание Ивана в эту сторону не глядит и не хочет глядеть. Он добивается наконец от Ивана нужного ему дела и слова. Иван уезжает в Чермашню, куда упорно направлял его Смердяков.

«Когда уже он уселся в тарантас, Смердяков подскочил поправить ковер.

— Видишь... в Чермашню еду... — как-то вдруг вырвалось у Ивана Федоровича, опять как вчера, так само собою слетело, да еще с каким-то нервным смешком. Долго он это вспоминал потом.

— Значит, правду говорят люди, что с умным человеком и поговорить любопытно, — твердо ответил Смердяков, проникновенно глянув на Ивана Федоровича» (IX, 351).

Процесс самоуяснения и постепенного признания того, что он, в сущности, знал, что говорил его второй голос, составляет содержание последующих частей романа. Процесс остался неоконченным. Его прервала психическая болезнь Ивана.

Идеологическое слово Ивана, личная ориентация этого слова и его диалогическая обращенность к своему предмету выступают с исключительною яркостью и отчетливостью. Это не суждение о мире, а личное неприятие мира, отказ от него, обращенный к богу как к виновнику мирового строя. Но это идеологическое слово Ивана развивается как бы в двойном диалоге: в диалог Ивана с Алешей вставлен сочиненный Иваном диалог (точнее, диалогизованный монолог) Великого инквизитора с Христом.

Коснемся еще одной разновидности слова у Достоевского — житийного слова. Оно появляется в речах Хромоножки, в речах Макара Долгорукого и, наконец, в житии Зосимы. Впервые, может быть, оно появилось в рассказах Мышкина (особенно эпизод

с Мари). Житийное слово — слово без оглядки, успокоенно довлеющее себе и своему предмету. Но у Достоевского это слово, конечно, стилизовано. Монологически твердый и уверенный голос героя, в сущности, никогда не появляется в его произведениях, но известная тенденция к нему явно ощущается в некоторых немногочисленных случаях. Когда герой, по замыслу Достоевского, приближается к правде о себе самом, примиряется с другим и овладевает своим подлинным голосом, его стиль и тон начинают меняться. Когда, например, герой «Кроткой», по замыслу, приходит к правде, «правда неотразимо возвышает его ум и сердце. К концу даже тон рассказа изменяется сравнительно с беспорядочным началом его» (из предисловия Достоевского).

Вот этот измененный голос героя на последней странице повести:

«Слепая, слепая! Мертвая, не слышит! Не знаешь ты, каким бы раем я оградил тебя. Рай был у меня в душе, я бы насадил его кругом тебя! Ну, ты бы меня не любила, — и пусть, ну что же? Все и было бы *так*, все бы и оставалось *так*. Рассказывала бы только мне, как другу, — вот бы и радовались, и смеялись радостно, глядя друг другу в глаза. Так бы и жили. И если б и другого полюбила — ну и пусть, пусть! Ты бы шла с ним и смеялась, а я бы смотрел с другой стороны улицы... О, пусть все, только пусть бы она открыла хоть раз глаза! На одно мгновение, только на одно! взглянула бы на меня, вот как давеча, когда стояла передо мной и давала клятву, что будет верной женой! О, в одном бы взгляде все поняла!» (X, 419).

В том же стиле аналогичные слова о рае, но в тонах исполнения, звучат в речах «юноши, брата старца Зосимы», в речах самого Зосимы после победы над собой (эпизод с денщиком и дуэлью) и, наконец, в речах «таинственного посетителя» после совершенного им покаяния. Но все эти речи в большей или меньшей степени подчинены стилизованным тонам церковно-житийного или церковно-исповедального стиля. В самом рассказе эти тона появляются один лишь раз: в «Братьях Карамазовых» в главе «Кана Галилейская».

Особое место занимает проникновенное слово, у которого свои функции в произведениях Достоевского. По замыслу оно должно быть твердо монологическим, нерасколотым словом, словом без оглядки, без лазейки, без внутренней полемики. Но это слово возможно лишь в реальном диалоге с другим.

Вообще примирение и слияние голосов даже в пределах одного сознания — по замыслу Достоевского и согласно его основным

идеологическим предпосылкам — не может быть актом монологическим, но предполагает приобщение голоса героя к хору; но для этого необходимо сломить и заглушить свои фиктивные голоса, перебивающие и передразнивающие истинный голос человека. В плане общественной идеологии Достоевского это выливалось в требование слияния интеллигенции с народом: «Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудись на родной ниве». В плане же его религиозной идеологии это означало — примкнуть к хору и возгласить со всеми «Hosanna!». В этом хоре слово передается из уст в уста в одних и тех же тонах хвалы, радости и веселья. Но в плане его романов развернута не эта полифония примиренных голосов, но полифония голосов борющихся и внутренне расколотых. Эти последние были даны уже не в плане его узкоидеологических чаяний, но в реальной действительности того времени. Социальная и религиозная утопия, свойственная его идеологическим воззрениям, не поглотила и не растворила в себе его объективно-художественного ви́дения.

Несколько слов о стиле рассказчика.

Слово рассказчика и в позднейших произведениях не приносит с собою по сравнению со словом героев никаких новых тонов и никаких существенных установок. Оно по-прежнему слово среди слов. В общем, рассказ движется между двумя пределами: между сухо-осведомительным, протокольным, отнюдь не изображающим словом и между словом героя. Но там, где рассказ стремится к слову героя, он дает его с перемещенным или измененным акцентом (дразняще, полемически, иронически) и лишь в редчайших случаях стремится к одноакцентному слиянию с ним.

Между этими двумя пределами слово рассказчика движется в каждом романе.

Влияние этих двух пределов наглядно раскрывается даже в названиях глав: одни названия прямо взяты из слов героя (но, как названия глав, эти слова, конечно, получают другой акцент); другие даны в стиле героя; третьи носят деловой осведомительный характер; четвертые, наконец, литературно-условны. Вот пример для каждого случая из «Братьев Карамазовых»: гл. VI (второй книги): «Зачем живет такой человек!» (слова Дмитрия); гл. II (первой книги): «Первого сына спровадил» (в стиле Федора Павловича); гл. I (первой книги): «Федор Павлович Карамазов» (осведомительное название); гл. VI (пятой книги): «Пока еще очень неясная» (литературно-условное название). Оглавление к

«Братьям Карамазовым» заключает в себе, как микрокосм, все многообразие входящих в роман тонов и стилей.

Ни в одном романе это многообразие тонов и стилей не приводится к одному знаменателю. Нигде нет слова-доминанты, будь то авторское слово или слово главного героя. Единства стиля в этом монологическом смысле нет в романах Достоевского. Что же касается постановки рассказа в его целом, то он, как мы знаем, диалогически обращен к герою. Ибо сплошная диалогизация всех без исключения элементов произведения — существенный момент самого авторского замысла.

Рассказ там, где он не вмешивается, как чужой голос, во внутренний диалог героев, где он не вступает в перебойное соединение с речью того или другого из них, дает факт без голоса, без интонации или с интонацией условной. Сухое осведомительное, протокольное слово — как бы безголосое слово, сырой материал для голоса. Но этот безголосый и безакцентный факт дан так, что он может войти в кругозор самого героя и может стать материалом для его собственного голоса, материалом для его суда над самим собою. Своего суда, своей оценки автор в него не вкладывает. Поэтому-то у рассказчика нет кругозорного избытка, нет перспективы.

Таким образом, одни слова прямо и открыто причастны внутреннему диалогу героя, другие — потенциально: автор строит их так, что ими может овладеть сознание и голос самого героя, их акцент не предрешен, для него оставлено свободное место.

Итак, в произведениях Достоевского нет окончательного, завершающего, раз и навсегда определяющего слова. Поэтому нет и твердого образа героя, отвечающего на вопрос — «кто *он?*». Здесь есть только вопросы — «кто *я?*» и «кто *ты?*». Но и эти вопросы звучат в непрерывном и незавершенном внутреннем диалоге. Слово героя и слово о герое определяются незакрытым диалогическим отношением к себе самому и к другому. Авторское слово не может объять со всех сторон, замкнуть и завершить извне героя и его слово. Оно может лишь обращаться к нему. Все определения и все точки зрения поглощаются диалогом, вовлекаются в его становление. Заочного слова, которое, не вмешиваясь во внутренний диалог героя, нейтрально и объективно строило бы его завершенный образ, Достоевский не знает. «Заочное» слово, подводящее окончательный итог личности, не входит в его замысел. Твердого, мертвого, законченного, безответного, уже сказавшего свое последнее слово нет в мире Достоевского.

4. Диалог у Достоевского

Самосознание героя у Достоевского сплошь диалогизовано: в каждом своем моменте оно повернуто вовне, напряженно обращается к себе, к другому, к третьему. Вне этой живой обращенности к себе самому и к другим его нет и для себя самого. В этом смысле можно сказать, что человек у Достоевского есть с у б ъ е к т о б р а щ е н и я. О нем нельзя говорить, — можно лишь обращаться к нему. Те «глубины души человеческой», изображение которых Достоевский считал главной задачей своего реализма «в высшем смысле», раскрываются только в напряженном обращении. Овладеть внутренним человеком, увидеть и понять его нельзя, делая его объектом безучастного нейтрального анализа, нельзя овладеть им и путем слияния с ним, вчувствования в него. Нет, к нему можно подойти и его можно раскрыть — точнее, заставить его самого раскрыться — лишь путем общения с ним, диалогически. И изобразить внутреннего человека, как его понимал Достоевский, можно, лишь изображая общение его с другим. Только в общении, во взаимодействии человека с человеком раскрывается и «человек в человеке», как для других, так и для себя самого.

Вполне понятно, что в центре художественного мира Достоевского должен находиться диалог, притом диалог не как средство, а как самоцель. Диалог здесь не преддверие к действию, а само действие. Он и не средство раскрытия, обнаружения как бы уже готового характера человека; нет, здесь человек не только проявляет себя вовне, а впервые становится тем, что он есть, повторяем, — не только для других, но и для себя самого. Быть — значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается. Поэтому диалог, в сущности, не может и не должен кончиться. В плане своего религиозно-утопического мировоззрения Достоевский переносит диалог в вечность, мысля ее как вечное со-радование, со-любование, со-гласие. В плане романа это дано как незавершимость диалога, а первоначально — как дурная бесконечность его.

Все в романах Достоевского сходится к диалогу, к диалогическому противостоянию как к своему центру. Все — средство, диалог — цель. Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Два голоса — минимум жизни, минимум бытия.

Потенциальная бесконечность диалога в замысле Достоевского уже сама по себе решает вопрос о том, что такой диалог не

может быть сюжетным в строгом смысле этого слова, ибо сюжетный диалог так же необходимо стремится к концу, как и само сюжетное событие, моментом которого он, в сущности, является. Поэтому диалог у Достоевского, как мы уже говорили, всегда внесюжетен, то есть внутренне независим от сюжетного взаимоотношения говорящих, хотя, конечно, подготовляется сюжетом. Например, диалог Мышкина с Рогожиным — диалог «человека с человеком», а вовсе не диалог двух соперников, хотя именно соперничество и свело их друг с другом. Ядро диалога всегда внесюжетно, как бы ни был он сюжетно напряжен (например, диалог Аглаи с Настасьей Филипповной). Но зато оболочка диалога всегда глубоко сюжетна. Только в раннем творчестве Достоевского диалоги носили несколько абстрактный характер и не были вставлены в твердую сюжетную оправу.

Основная схема диалога у Достоевского очень проста: противостояние человека человеку, как противостояние «я» и «другого».

В раннем творчестве этот «другой» тоже носит несколько абстрактный характер: это — другой, как таковой. «Я-то один, а они все», — думал про себя в юности «человек из подполья». Но так, в сущности, он продолжает думать и в своей последующей жизни. Мир распадается для него на два стана: в одном — «я», в другом — «они», то есть все без исключения «другие», кто бы они ни были. Каждый человек существует для него прежде всего как «другой». И это определение человека непосредственно обусловливает и все его отношения к нему. Всех людей он приводит к одному знаменателю — «другой». Школьных товарищей, сослуживцев, слугу Аполлона, полюбившую его женщину и даже творца мирового строя, с которым он полемизирует, он подводит под эту категорию и прежде всего реагирует на них, как на «других» для себя.

Такая абстрактность определяется всем замыслом этого произведения. Жизнь героя из подполья лишена какого бы то ни было сюжета. Сюжетную жизнь, в которой есть друзья, братья, родители, жены, соперники, любимые женщины и т. д. и в которой он сам мог бы быть братом, сыном, мужем, он переживает только в мечтах. В его действительной жизни нет этих реальных человеческих категорий. Поэтому-то внутренние и внешние диалоги в этом произведении так абстрактны и классически четки, что их можно сравнить только с диалогами у Расина. Бесконечность внешнего диалога выступает здесь с такою же математическою ясностью, как и бесконечность внутреннего диалога. Реальный

18 Зак. 227

«другой» может войти в мир «человека из подполья» лишь как тот «другой», с которым он уже ведет свою безысходную внутреннюю полемику. Всякий реальный чужой голос неизбежно сливается с уже звучащим в ушах героя чужим голосом. И реальное слово «другого» также вовлекается в движение perpetuum mobile, как и все предвосхищаемые чужие реплики. Герой тиранически требует от него полного признания и утверждения себя, но в то же время не принимает этого признания и утверждения, ибо в нем он оказывается слабой, пассивной стороной: понятым, принятым, прощенным. Этого не может перенести его гордость.

«И слез давешних, которых перед тобой я, как пристыженная баба, не мог удержать, никогда тебе не прощу! И того, в чем теперь тебе признаюсь, тоже никогда *тебе* не прощу!» — так кричит он во время своих признаний полюбившей его девушке. «Да понимаешь ли ты, как я теперь, высказав тебе это, тебя ненавидеть буду за то, что ты тут была и слушала? Ведь человек раз в жизни только так высказывается, да и то в истерике!.. Чего ж тебе еще? Чего ж ты еще, после всего этого, торчишь передо мной, мучаешь меня, не уходишь?» (IV, 237-238).

Но она не ушла. Случилось еще хуже. Она поняла его и приняла таким, каков он есть. Ее сострадания и приятия он не мог вынести.

«Пришло мне тоже в взбудораженную мою голову, что роли ведь теперь окончательно переменились, что героиня теперь она, а я точно такое же униженное и раздавленное создание, каким она была передо мной в ту ночь, — четыре дня назад... И все это ко мне пришло еще в те минуты, когда я лежал ничком на диване!

Боже мой! да неужели ж я тогда ей позавидовал?

Не знаю, до сих пор еще не могу решить, а тогда, конечно, еще меньше мог это понять, чем теперь. Без власти и тиранства над кем-нибудь я ведь не могу прожить... Но... но ведь рассуждениями ничего не объяснишь, а следственно, и рассуждать нечего» (IV, 239).

«Человек из подполья» остается в своем безысходном противостоянии «другому». Реальный человеческий голос, как и предвосхищенная чужая реплика, не могут завершить его бесконечного внутреннего диалога.

Мы уже говорили, что внутренний диалог (то есть микродиалог) и принципы его построения послужили тою основою, на которой Достоевский первоначально вводил другие реальные голоса. Это взаимоотношение внутреннего и внешнего, композиционно

выраженного, диалога мы должны рассмотреть теперь внимательнее, ибо в нем сущность диалоговедения Достоевского.

Мы видели, что в «Двойнике» второй герой (двойник) был прямо введен Достоевским как олицетворенный второй внутренний голос самого Голядкина. Таков же был и голос рассказчика. С другой стороны, внутренний голос Голядкина сам являлся лишь заменою, специфическим суррогатом реального чужого голоса. Благодаря этому достигалась теснейшая связь между голосами и крайняя (правда, здесь односторонняя) напряженность их диалога. Чужая реплика (двойника) не могла не задевать за живое Голядкина, ибо была не чем иным, как его же собственным словом в чужих устах, но, так сказать, вывернутым наизнанку словом, с перемещенным и злостно искаженным акцентом.

Этот принцип сочетания голосов, но в осложненной и углубленной форме, сохраняется и во всем последующем творчестве Достоевского. Ему он обязан исключительной силой своих диалогов. Два героя всегда вводятся Достоевским так, что каждый из них интимно связан с внутренним голосом другого, хотя прямым олицетворением его он больше никогда не является (за исключением черта Ивана Карамазова). Поэтому в их диалоге реплики одного задевают и даже частично совпадают с репликами внутреннего диалога другого. Глубокая существенная связь или частичное совпадение чужих слов одного героя с внутренним и тайным словом другого героя — обязательный момент во всех существенных диалогах Достоевского; основные же диалоги прямо строятся на этом моменте.

Приведем небольшой, но очень яркий диалог из «Братьев Карамазовых».

Иван Карамазов еще всецело верит в виновность Дмитрия. Но в глубине души, почти еще тайно от себя самого, задает себе вопрос о своей собственной вине. Внутренняя борьба в его душе носит чрезвычайно напряженный характер. В этот момент и происходит приводимый диалог с Алешей.

Алеша категорически отрицает виновность Дмитрия.

« — Кто же убийца, по-вашему, — как-то холодно по-видимому спросил он (Иван. — *М. Б.*), и какая-то даже высокомерная нотка прозвучала в тоне вопроса.

— Ты сам знаешь кто, — тихо и проникновенно проговорил Алеша.

— Кто? Эта басня-то об этом помешанном идиоте эпилептике? Об Смердякове?

Алеша вдруг почувствовал, что весь дрожит.

— Ты сам знаешь кто, — бессильно вырвалось у него. Он задыхался.

— Да кто, кто? — уже почти свирепо вскричал Иван. Вся сдержанность вдруг исчезла.

— Я одно только знаю, — все так же почти шепотом проговорил Алеша. — Убил отца *не ты*.

— "Не ты"! Что такое не ты? — остолбенел Иван.

— Не ты убил отца, не ты! — твердо повторил Алеша.

С полминуты длилось молчание.

— Да я и сам знаю, что не я, ты бредишь? — бледно и искривленно усмехнувшись, проговорил Иван. Он как бы впился глазами в Алешу. Оба опять стояли у фонаря.

— Нет, Иван, ты сам себе несколько раз говорил, что убийца ты.

— Когда я говорил?.. Я в Москве был... Когда я говорил? — совсем потерянно пролепетал Иван.

— Ты говорил это себе много раз, когда оставался один в эти страшные два месяца, — по-прежнему тихо и раздельно продолжал Алеша. Но говорил он уже как бы вне себя, как бы не своею волей, повинуясь какому-то непреодолимому велению. — Ты обвинял себя и признавался себе, что убийца никто как ты. Но убил не ты, ты ошибаешься, не ты убийца, слышишь меня, не ты! Меня бог послал тебе это сказать» (X, 117-118).

Здесь разбираемый нами прием Достоевского обнажен и со всею ясностью раскрыт в самом содержании. Алеша прямо говорит, что он отвечает на вопрос, который задает себе сам Иван во внутреннем диалоге. Этот отрывок является и типичнейшим примером проникновенного слова и его художественной роли в диалоге. Очень важно следующее. Свои собственные тайные слова в чужих устах вызывают в Иване отпор и ненависть к Алеше, и именно потому, что они действительно задели его за живое, что это действительно ответ на его вопрос. Теперь же он вообще не принимает обсуждения своего внутреннего дела чужими устами. Алеша это отлично знает, но он предвидит, что себе самому Иван — «глубокая совесть» — неизбежно даст рано или поздно категорический утвердительный ответ: я убил. Да себе самому, по замыслу Достоевского, и нельзя дать иного ответа. И вот тогда-то и должно пригодиться слово Алеши, именно как слово д р у г о г о: «Брат, — дрожащим голосом начал опять Алеша, — я сказал тебе это потому, что ты моему слову поверишь, я знаю это. Я тебе на всю жизнь это слово сказал: *не ты!* Слышишь, на всю жизнь.

И это бог положил мне на душу тебе это сказать, хотя бы ты с сего часа навсегда возненавидел меня...» (X, 118).

Слова Алеши, пересекающиеся с внутренней речью Ивана, должно сопоставить со словами черта, которые также повторяют слова и мысли самого Ивана. Черт вносил во внутренний диалог Ивана акценты издевательства и безнадежного осуждения, подобно голосу дьявола в проекте оперы Тришатова, песня которого звучит «рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое». Черт говорит, как Иван, а в то же время, как «другой», враждебно утрирующий и искажающий его акценты. «Ты — я, сам я, — говорит Иван черту, — только с другою рожей». Алеша также вносит во внутренний диалог Ивана чужие акценты, но в прямо противоположном направлении. Алеша, как «другой», вносит тона любви и примирения, которые в устах Ивана в отношении себя самого, конечно, невозможны. Речь Алеши и речь черта, одинаково повторяя слова Ивана, сообщают им прямо противоположный акцент. Один усиливает одну реплику его внутреннего диалога, другой — другую.

Это в высшей степени типическая для Достоевского расстановка героев и взаимоотношение их слов. В диалогах Достоевского сталкиваются и спорят не два цельных монологических голоса, а два расколотых голоса (один, во всяком случае, расколот). Открытые реплики одного отвечают на скрытые реплики другого. Противопоставление одному герою двух героев, из которых каждый связан с противоположными репликами внутреннего диалога первого, — типичнейшая для Достоевского группа.

Для правильного понимания замысла Достоевского очень важно учитывать его оценку роли другого человека, как «другого», ибо его основные художественные эффекты достигаются проведением одного и того же слова по разным голосам, противостоящим друг другу. Как параллель к приведенному нами диалогу Алеши с Иваном приводим отрывок из письма Достоевского к А. Г. Ковнеру (1877 г.):

«Мне не совсем по сердцу те две строчки Вашего письма, где Вы говорите, что не чувствуете никакого раскаяния от сделанного Вами поступка в банке. Есть нечто высшее доводов рассудка и всевозможных подошедших обстоятельств, чему всякий обязан подчиниться (то есть вроде опять-таки как бы *знамени*). Может быть, Вы настолько умны, что не оскорбитесь откровенностью и *непризванностью* моей заметки. Во-первых, я сам не лучше Вас и никого (и это вовсе не ложное смирение, да и к чему бы мне?), и во-2-х, если *я* Вас и оправдываю по-своему в сердце моем (как

приглашу и Вас оправдать меня), то все же лучше, если я Вас оправдаю, чем *Вы* сами себя оправдаете»[1].

Аналогична расстановка действующих лиц в «Идиоте». Здесь две главные группы: Настасья Филипповна, Мышкин и Рогожин — одна группа, Мышкин, Настасья Филипповна, Аглая — другая. Остановимся только на первой.

Голос Настасьи Филипповны, как мы видели, раскололся на голос, признающий ее виновной, «падшей женщиной», и на голос, оправдывающий и приемлющий ее. Перебойным сочетанием этих двух голосов полны ее речи: то преобладает один, то другой, но ни один не может до конца победить другой. Акценты каждого голоса усиливаются или перебиваются реальными голосами других людей. Осуждающие голоса заставляют ее утрировать акценты своего обвиняющего голоса назло этим другим. Поэтому ее покаяние начинает звучать как покаяние Ставрогина или — ближе по стилистическому выражению — как покаяние «человека из подполья». Когда она приходит в квартиру Гани, где ее, как она знает, осуждают, она назло разыгрывает роль кокотки, и только голос Мышкина, пересекающийся с ее внутренним диалогом в другом направлении, заставляет ее резко изменить этот тон и почтительно поцеловать руку матери Гани, над которой она только что издевалась. Место Мышкина и его реального голоса в жизни Настасьи Филипповны и определяется этою связью его с одной из реплик ее внутреннего диалога. «Разве я сама о тебе не мечтала? Это ты прав, давно мечтала, еще в деревне у него, пять лет прожила одна-одинехонька; думаешь-думаешь, бывало-то, мечтаешь-мечтаешь, — и вот все такого, как ты, воображала, доброго, честного, хорошего и такого же глупенького, что вдруг придет, да и скажет: «Вы не виноваты, Настасья Филипповна, а я вас обожаю!» Да так, бывало, размечтаешься, что с ума сойдешь...» (VI, 197).

Эту предвосхищаемую реплику другого человека она и услышала в реальном голосе Мышкина, который почти буквально повторяет ее на роковом вечере у Настасьи Филипповны.

Постановка Рогожина иная. Он с самого начала становится для Настасьи Филипповны символом для воплощения ее второго голоса. «Я ведь рогожинская», — повторяет она неоднократно. Загулять с Рогожиным, уйти к Рогожину — значит для нее всецело воплотить и осуществить свой второй голос. Торгующий и

---

[1] Ф. М. Достоевский. Письма, т. III. М.—Л., Госиздат, 1934, стр. 256.

покупающий ее Рогожин и его кутежи — злобно утрированный символ ее падения. Это несправедливо по отношению к Рогожину, ибо он, особенно вначале, совсем не склонен ее осуждать, но зато он умеет ее ненавидеть. За Рогожиным нож, и она это знает. Так построена эта группа. Реальные голоса Мышкина и Рогожина переплетаются и пересекаются с голосами внутреннего диалога Настасьи Филипповны. Перебои ее голоса превращаются в сюжетные перебои ее взаимоотношений с Мышкиным и Рогожиным: многократное бегство из-под венца с Мышкиным к Рогожину и от него снова к Мышкину, ненависть и любовь к Аглае[1].

Иной характер носят диалоги Ивана Карамазова со Смердяковым. Здесь Достоевский достигает вершины своего мастерства в диалоговедении.

Взаимная установка Ивана и Смердякова очень сложна. Мы уже говорили, что желание смерти отца незримо и полускрыто для него самого определяет некоторые речи Ивана в начале романа. Этот скрытый голос улавливает, однако, Смердяков, и улавливает с совершенной отчетливостью и несомненностью[2].

---

[1] Совершенно правильно роль «другого» (по отношению к «я») в расстановке действующих лиц у Достоевского понял А. П. Скафтымов в своей статье «Тематическая композиция романа "Идиот"». «...Достоевский, — говорит он, — и в Настасье Филипповне и в Ипполите (и во всех своих гордецах) раскрывает муки тоски и одиночества, выражающиеся в непреклонной тяге к любви и сочувствию, и этим ведет тенденцию о том, что человек перед лицом внутреннего интимного самочувствия *сам себя принять не может* и, не освящая себя сам, болит собою и ищет освящения и санкции себе в сердце другого. В функции очищения прощением дан образ Мари в рассказе князя Мышкина...».

Вот как он определяет постановку Настасьи Филипповны в отношении к Мышкину: «Так самим автором раскрыт внутренний смысл неустойчивых отношений Настасьи Филипповны к князю Мышкину: притягиваясь к нему (жажда идеала, любви и прощения), она отталкивается от него то из мотивов собственной недостойности (сознание вины, чистота души), то из мотивов гордости (неспособность забыть себя и принять любовь и прощение)» (см. сб. «Творческий путь Достоевского» под ред. Н. Л. Бродского. Л., «Сеятель», 1924, стр. 153 и 148).

А. П. Скафтымов остается, однако, в плане чисто психологического анализа. Подлинно художественного значения этого момента в построении группы героев и диалога он не раскрывает.

[2] Этот голос Ивана с самого начала отчетливо слышит и Алеша. Приводим небольшой диалог его с Иваном уже после убийства. Этот диалог в общем аналогичен по своей структуре уже разобранному диалогу их, хотя кое в чем и отличается от него.

Иван, по замыслу Достоевского, хочет убийства отца, но хочет его при том условии, что он сам не только внешне, но и в н у т р е н н е останется непричастен к нему. Он хочет, чтобы убийство случилось как роковая неизбежность, не только п о м и м о е г о в о л и, но и в о п р е к и е й. «Знай, — говорит он Алеше, — что я его (отца. — *М. Б.*) всегда защищу. Но в желаниях моих я оставляю за собою в данном случае полный простор». Внутренне диалогическое разложение воли Ивана можно представить в виде, например, таких двух реплик:

«Я не хочу убийства отца. Если оно случится, то вопреки моей воле».

«Но я хочу, чтобы убийство свершилось вопреки этой моей воле, потому что тогда я буду внутренне непричастен к нему и ни в чем не смогу себя упрекнуть».

Так строится внутренний диалог Ивана с самим собою. Смердяков угадывает, точнее, отчетливо слышит вторую реплику этого диалога, но он понимает заключенную в ней лазейку по-своему: как стремление Ивана не дать ему никаких улик, доказывающих его соучастие в преступлении, как крайнюю внешнюю и внутреннюю осторожность «умного человека», который избегает всех прямых слов, могущих его уличить, и с которым поэтому «и поговорить любопытно», потому что с ним можно говорить одними намеками. Голос Ивана представляется Смердякову до убийства совершенно цельным и нерасколотым. Желание смерти отца представляется ему совершенно простым и естественным выводом из его идеологических воззрений, из его утверждения, что «все по-

« — Помнишь ты (спрашивает Иван. — *М. Б.*), когда после обеда Дмитрий ворвался в дом и избил отца, и я потом сказал тебе на дворе, что "право желаний" оставляю за собой, — скажи, подумал ты тогда, что я желаю смерти отца или нет?

— Подумал, — тихо ответил Алеша.

— Оно, впрочем, так и было, тут и угадывать было нечего. Но не подумалось ли тебе тогда и то, что я именно желаю, чтоб "один гад съел другую гадину", то есть чтоб именно Дмитрий отца убил, да еще поскорее... и что и сам я поспособствовать даже не прочь?

Алеша слегка побледнел и молча смотрел в глаза брату.

— Говори же! — воскликнул Иван. — Я изо всей силы хочу знать, что ты тогда подумал. Мне надо; правду, правду! — Он тяжело перевел дух, уже заранее с какою-то злобой смотря на Алешу.

— Прости меня, я и это тогда подумал, — прошептал Алеша и замолчал, не прибавив ни одного "облегчающего обстоятельства"» (X, 130-131).

зволено». Первой реплики внутреннего диалога Ивана Смердяков не слышит и до конца не верит, что первый голос Ивана действительно всерьез не хотел смерти отца. По замыслу же Достоевского этот голос был действительно серьезен, что и дает основание Алеше оправдывать Ивана, несмотря на то что Алеша сам отлично знает и второй, «смердяковский» голос в нем.

Смердяков уверенно и твердо овладевает волей Ивана, точнее, придает этой воле конкретные формы определенного волеизъявления. Внутренняя реплика Ивана через Смердякова превращается из желания в дело. Диалоги Смердякова с Иваном до отъезда его в Чермашню и являются поразительными по достигаемому ими художественному эффекту воплощениями беседы открытой и сознательной воли Смердякова (зашифрованной лишь в намеках) со скрытой (скрытой и от самого себя) волей Ивана как бы через голову его открытой, сознательной воли. Смердяков говорит прямо и уверенно, обращаясь со своими намеками и экивоками ко второму голосу Ивана, слова Смердякова пересекаются со второй репликой его внутреннего диалога. Ему отвечает первый голос Ивана. Поэтому-то слова Ивана, которые Смердяков понимает как иносказание с противоположным смыслом, на самом деле вовсе не являются иносказаниями. Это прямые слова Ивана. Но этот голос его, отвечающий Смердякову, перебивается здесь и там скрытой репликой его второго голоса. Происходит тот перебой, благодаря которому Смердяков и остается в полном убеждении в согласии Ивана.

Эти перебои в голосе Ивана очень тонки и выражаются не столько в слове, сколько в неуместной с точки зрения смысла его речи паузе, в непонятном с точки зрения его первого голоса изменении тона, неожиданном и неуместном смехе и т. п. Если бы тот голос Ивана, которым он отвечает Смердякову, был бы его единственным и единым голосом, то есть был бы чисто монологическим голосом, все эти явления были бы невозможны. Они результат перебоя, интерференции двух голосов в одном голосе, двух реплик в одной реплике. Так и строятся диалоги Ивана со Смердяковым до убийства.

После убийства построение диалогов уже иное. Здесь Достоевский заставляет Ивана узнавать постепенно, сначала смутно и двусмысленно, потом ясно и отчетливо, свою скрытую волю в другом человеке. То, что казалось ему даже от себя самого хорошо скрытым желанием, заведомо бездейственным и потому невинным, оказывается, было для Смердякова ясным и отчетливым волеизъявлением, управлявшим его поступками. Оказывается, что

второй голос Ивана звучал и повелевал и Смердяков был лишь исполнителем его воли, «слугой Личардой верным». В первых двух диалогах Иван убеждается, что он во всяком случае внутренне был причастен к убийству, ибо действительно желал его и недвусмысленно для другого выражал эту волю. В последнем диалоге он узнает и о своей фактической внешней причастности к убийству.

Обратим внимание на следующий момент. Вначале Смердяков принимал голос Ивана за цельный монологический голос. Он слушал его проповедь о том, что все позволено, как слово призванного и уверенного в себе учителя. Он не понимал сначала, что голос Ивана раздвоен и что убедительный и уверенный тон его служит для убеждения себя самого, а вовсе не для вполне убежденной передачи своих воззрений другому.

Аналогично отношение Шатова, Кириллова и Петра Верховенского к Ставрогину. Каждый из них идет за Ставрогиным как за учителем, принимая его голос за цельный и уверенный. Все они думают, что он говорил с ними как наставник с учеником; на самом же деле он делал их участниками своего безысходного внутреннего диалога, в котором он убеждал себя, а не их. Теперь Ставрогин от каждого из них слышит свои собственные слова, но с монологизованным твердым акцентом. Сам же он может повторить теперь эти слова лишь с акцентом насмешки, а не убеждения. Ему ни в чем не удалось убедить себя самого, и ему тяжело слышать убежденных им людей. На этом построены диалоги Ставрогина с каждым из его трех последователей.

«... — знаете ли вы (говорит Шатов Ставрогину. — *М. Б.*), кто теперь на всей земле единственный народ "богоносец", грядущий обновить и спасти мир именем нового бога, и кому единому даны ключи жизни и нового слова... Знаете ли вы, кто этот народ и как ему имя?

— По вашему приему я необходимо должен заключить, и, кажется, как можно скорее, что это народ русский...

— И вы уже смеетесь, о племя! — рванулся было Шатов.

— Успокойтесь, прошу вас; напротив, я именно ждал чего-нибудь в этом роде.

— Ждали в этом роде? А самому вам незнакомы эти слова?

— Очень знакомы; я слишком предвижу, к чему вы клоните. Вся ваша фраза и даже выражение народ "богоносец" есть только заключение нашего с вами разговора, происходившего с лишком два года назад, за границей, незадолго пред вашим отъездом в Америку... По крайней мере, сколько я могу теперь припомнить.

— Это ваша фраза целиком, а не моя. Ваша собственная, а не одно ,только заключение нашего разговора. "Нашего" разговора совсем и не было: был учитель, вещавший огромные слова, и был ученик, воскресший из мертвых. Я тот ученик, а вы учитель» (VII, 261-262).

Убежденный тон Ставрогина, с которым он говорил тогда за границей о народе «богоносце», тон «учителя, вещавшего огромные слова», объяснялся тем, что он на самом деле убеждал еще только себя самого. Его слова с их убеждающим акцентом были обращены к себе самому, были громкою репликой его внутреннего диалога:

« __ Не шутил же я с вами и тогда; убеждая вас, я, может, еще больше хлопотал о себе, чем о вас, — загадочно произнес Ставрогин».

Акцент глубочайшего убеждения в речах героев Достоевского в огромном большинстве случаев только результат того, что произносимое слово является репликой внутреннего диалога и должно убеждать самого говорящего. Повышенность убеждающего тона говорит о внутреннем противоборстве другого голоса героя. Слова, вполне чуждого внутренних борений, у героев Достоевского почти никогда не бывает.

И в речах Кириллова и Верховенского Ставрогин также слышит свой собственный голос с измененным акцентом: у Кириллова — с маниакально убежденным, у Петра Верховенского — с цинически утрированным.

Особый тип диалога — диалоги Раскольникова с Порфирием, хотя внешне они чрезвычайно похожи на диалоги Ивана со Смердяковым до убийства Федора Павловича. Порфирий говорит намеками, обращаясь к скрытому голосу Раскольникова. Раскольников старается расчетливо и точно разыгрывать свою роль. Цель Порфирия — заставлять внутренний голос Раскольникова прорываться и создавать перебои в его рассчитанно и искусно разыгранных репликах. В слова и в интонации роли Раскольникова все время врываются поэтому реальные слова и интонации его действительного голоса. Порфирий из-за принятой на себя роли неподозревающего следователя также заставляет иногда проглядывать свое истинное лицо уверенного человека; и среди фиктивных реплик того и другого собеседника внезапно встречаются и скрещиваются между собой две реальные реплики, два реальных слова, два реальных человеческих взгляда. Вследствие этого диалог из одного плана — разыгрываемого — время от времени переходит в другой план — в реальный, но лишь на один миг. И только в

последнем диалоге происходит эффектное разрушение разыгрываемого плана и полный и окончательный выход слова в план реальный.

Вот этот неожиданный прорыв в реальный план. Порфирий Петрович в начале последней беседы с Раскольниковым после признания Миколки отказывается, по-видимому, от всех своих подозрений, но затем неожиданно для Раскольникова заявляет, что Миколка никак не мог убить:

« __ <...> нет, уж какой тут Миколка, голубчик Родион Романыч, тут не Миколка!

Эти последние слова, после всего прежде сказанного и так похожего на отречение, были слишком уж неожиданны. Раскольников весь задрожал, как будто пронзенный.

— Так... кто же... убил?.. — спросил он, не выдержав, задыхающимся голосом. Порфирий Петрович даже отшатнулся на спинку стула, точно уж так неожиданно и он был изумлен вопросом.

— Как кто убил?.. — переговорил он, точно не веря ушам своим, — да вы убили, Родион Романыч! Вы и убили-с... — прибавил он почти шепотом, совершенно убежденным голосом.

Раскольников вскочил с дивана, постоял было несколько секунд и сел опять, не говоря ни слова. Мелкие конвульсии вдруг прошли по всему его лицу. <...>

— Это не я убил, — прошептал было Раскольников, точно испуганные маленькие дети, когда их захватывают на месте преступления» (V, 476).

Громадное значение у Достоевского имеет исповедальный диалог. Роль другого человека как «другого», кто бы он ни был, выступает здесь особенно отчетливо. Остановимся вкратце на диалоге Ставрогина с Тихоном как на наиболее чистом образце исповедального диалога.

Вся установка Ставрогина в этом диалоге определяется его двойственным отношением к «другому»: невозможностью обойтись без его суда и прощения и в то же время враждою к нему и противоборством этому суду и прощению. Этим определяются все перебои в его речах, в его мимике и жестах, резкие смены настроения и тона, непрестанные оговорки, предвосхищение реплик Тихона и резкое опровержение этих воображаемых реплик. С Тихоном говорят как бы два человека, перебойно слившиеся в одного. Тихону противостоят два голоса, во внутреннюю борьбу которых он вовлекается как участник.

«После первых приветствий, произнесенных почему-то с явною обоюдною неловкостию, поспешно и даже неразборчиво, Тихон провел гостя в свой кабинет и, все как будто спеша, усадил на диване, перед столом, а сам поместился подле в плетеных креслах. Тут, к удивлению, Николай Всеволодович совсем потерялся. Похоже было, что он как бы решался из всех сил на что-то чрезвычайное и неоспоримое и в то же время почти для него невозможное. Он с минуту осматривался в кабинете, видимо не замечая рассматриваемого; он задумался, но, может быть, не зная о чем. Его разбудила тишина, и ему вдруг показалось, что Тихон как будто стыдливо потупляет глаза с какой-то совсем ненужной улыбкой. Это мгновенно возбудило в нем отвращение и бунт; он хотел встать и уйти; по мнению его, Тихон был решительно пьян. Но тот вдруг поднял глаза и посмотрел на него таким твердым и полным мысли взглядом, а вместе с тем с таким неожиданным и загадочным выражением, что он чуть не вздрогнул. И вот ему вдруг показалось совсем другое, что Тихон уже знает, зачем он пришел, уже предуведомлен (хотя в целом мире никто не мог знать этой причины) и если не заговаривает первый сам, то щадя его, пугаясь его унижения»[1].

Резкие перемены в настроении и в тоне Ставрогина определяют весь последующий диалог. Побеждает то один, то другой голос, но чаще реплика Ставрогина строится как перебойное слияние двух голосов.

«Дики и сбивчивы были эти открытия (о посещении Ставрогина чертом. — *М. Б.*) и действительно как бы шли от помешанного. Но при этом Николай Всеволодович говорил с такою странною откровенностью, не виданною в нем никогда, с таким простодушием, совершенно ему несвойственным, что, казалось, в нем вдруг и нечаянно исчез прежний человек совершенно. Он нисколько не постыдился обнаружить тот страх, с которым говорил о своем привидении. Но все это было мгновенно и так же вдруг исчезло, как и явилось.

— Все это вздор, — быстро и с неловкой досадой проговорил он, спохватившись. — Я схожу к доктору».

И несколько дальше: « <...> но все это вздор. Я схожу к доктору. И все это вздор, вздор ужасный. Это я сам в разных видах, и больше ничего. Так как я прибавил сейчас эту... фразу, то вы,

[1] «Документы по истории литературы и общественности», вып. 1. «Ф. М. Достоевский». М., изд. Центрархива РСФСР, 1922, стр. 6.

наверно, думаете, что я все еще сомневаюсь и не уверен, что это я, а не в самом деле бес?»[1].

Здесь вначале всецело побеждает один из голосов Ставрогина, и кажется, что «в нем вдруг и нечаянно исчез прежний человек». Но затем снова вступает второй голос, производит резкую перемену тона и ломает реплику. Происходит типичное предвосхищение реакции Тихона и все уже знакомые нам сопутствующие явления.

Наконец, уже перед тем, как передать Тихону листки своей исповеди, второй голос Ставрогина резко перебивает его речь и его намерения, провозглашая свою независимость от другого, свое презрение к другому, что находится в прямом противоречии с самым замыслом его исповеди и с самым тоном этого провозглашения.

« — Слушайте, я не люблю шпионов и психологов, по крайней мере таких, которые в мою душу лезут. Я никого не зову в мою душу, я ни в ком не нуждаюсь, я умею сам обойтись. Вы думаете, я вас боюсь? — возвысил он голос и с вызовом приподнял лицо, — вы совершенно убеждены, что я пришел вам открыть одну "страшную" тайну, и ждете ее со всем келейным любопытством, к которому вы способны? Ну, так знайте, что я вам ничего не открою, никакой тайны, потому что совершенно могу без вас обойтись».

Структура этой реплики и ее постановка в целом диалога совершенно аналогичны разобранным нами явлениям в «Записках из подполья». Тенденция к дурной бесконечности в отношениях к «другому» здесь проявляется, может быть, даже в еще более резкой форме.

Тихон знает, что он должен быть для Ставрогина представителем «другого», как такового, что его голос противостоит не монологическому голосу Ставрогина, а врывается в его внутренний диалог, где место «другого» как бы предопределено.

« — Ответьте на вопрос, но искренно, мне одному, только мне, — произнес совсем другим голосом Тихон, — если б кто простил вас за это (Тихон указал на листки), и не то чтоб из тех, кого вы уважаете или боитесь, а незнакомец, человек, которого вы никогда не узнаете, молча, про себя читая вашу страшную исповедь, легче ли бы вам было от этой мысли или все равно?

---

[1] Там же, стр. 8-9.

— Легче, — ответил Ставрогин вполголоса. — Если бы вы меня простили, мне было бы гораздо легче, — прибавил он, опуская глаза.

— С тем, чтоб и вы меня также, — проникнутым голосом промолвил Тихон»[1].

Здесь со всею отчетливостью выступают функции в диалоге другого человека, как такового, лишенного всякой социальной и жизненно-прагматической конкретизации. Этот другой человек — «незнакомец, человек, которого вы никогда не узнаете», — выполняет свои функции в диалоге вне сюжета и вне своей сюжетной определенности, как чистый «человек в человеке», представитель «всех других» для «я». Вследствие такой постановки «другого» общение принимает особый характер и становится по ту сторону всех реальных и конкретных социальных форм (семейных, сословных, классовых, жизненно-фабулических)[2]. Остановимся еще на одном месте, где эта функция «другого», как такового, кто бы он ни был, раскрывается с чрезвычайною ясностью.

«Таинственный посетитель» после своего признания Зосиме в совершенном преступлении и накануне своего публичного покаяния, ночью, возвращается к Зосиме, чтобы убить его. Им руководила при этом чистая ненависть к «другому», как таковому. Вот как он изображает свое состояние:

«__ Вышел я тогда от тебя во мрак, бродил по улицам и боролся с собою. И вдруг возненавидел тебя до того, что едва сердце вынесло. "Теперь, думаю, он единый связал меня, и судия мой, не могу уже отказаться от завтрашней казни моей, ибо он все знает". И не то чтоб я боялся, что ты донесешь (не было и мысли о сем), но думаю: "Как я стану глядеть на него, если не донесу на себя?" И хотя бы ты был за тридевять земель, но жив, все равно, невыносима эта мысль, что ты жив и все знаешь, и меня судишь. Возненавидел я тебя, будто ты всему причиной и всему виноват» (IX, 390-391).

Голос реального «другого» в исповедальных диалогах всегда дан в аналогичной, подчеркнуто внесюжетной постановке. Но,

---

[1] «Документы по истории литературы и общественности», вып. 1. «Ф. М. Достоевский». М., изд. Центрархива РСФСР, 1922, стр. 35. Любопытно сравнить это место с приведенным нами отрывком из письма Достоевского к Ковнеру.

[2] Это, как мы знаем, выход в карнавально-мистерийное пространство и время, где совершается последнее событие взаимодействия сознаний в романах Достоевского.

хотя и не в столь обнаженной форме, эта же постановка «другого» определяет и все без исключения существенные диалоги Достоевского: они подготовлены сюжетом, но кульминационные пункты их — вершины диалогов — возвышаются над сюжетом в абстрактной сфере чистого отношения человека к человеку.

На этом мы закончим наше рассмотрение типов диалога, хотя мы далеко не исчерпали всех. Более того, каждый тип имеет многочисленные разновидности, которых мы вовсе не касались. Но принцип построения повсюду один и тот же. Повсюду — пересечение, созвучие или перебой реплик открытого диалога с репликами внутреннего диалога героев. Повсюду — определенная совокупность идей, мыслей и слов проводится по нескольким неслиянным голосам, звуча в каждом по-иному. Предметом авторских устремлений вовсе не является эта совокупность идей сама по себе, как что-то нейтральное и себе тождественное. Нет, предметом является как раз проведение темы по многим и разным голосам, принципиальная, так сказать, неотменимая многоголосость и разноголосость ее. Самая расстановка голосов и их взаимодействие и важны Достоевскому.

*

Таким образом, внешний композиционно выраженный диалог неразрывно связан с диалогом внутренним, то есть с микродиалогом, и в известной мере на него опирается. И оба они так же неразрывно связаны с объемлющим их большим диалогом романа в его целом. Романы Достоевского сплошь диалогичны.

Диалогическое мироощущение, как мы видели, пронизывает и все остальное творчество Достоевского, начиная с «Бедных людей». Поэтому диалогическая природа слова раскрывается в нем с огромной силой и резкой ощутимостью. Металингвистическое изучение этой природы, и в частности многообразных разновидностей двуголосого слова и его влияний на различные стороны построения речи, находит в этом творчестве исключительно благодатный материал.

Как всякий великий художник слова, Достоевский умел услышать и довести до художественно-творческого сознания новые стороны слова, новые глубины в нем, очень слабо и приглушенно использованные до него другими художниками. Достоевскому важны не только обычные для художника изобразительные и вы-

разительные функции слова и не только умение объектно воссоздавать социальное и индивидуальное своеобразие речей персонажей, — важнее всего для него диалогическое взаимодействие речей, каковы бы ни были их лингвистические особенности. Ведь главным предметом его изображения является само слово, притом именно полнозначное слово. Произведения Достоевского — это слово о слове, обращенное к слову. Изображаемое слово сходится со словом изображающим на одном уровне и на равных правах. Они проникают друг в друга, накладываются друг на друга под разными диалогическими углами. В результате этой встречи раскрываются и выступают на первый план новые стороны и новые функции слова, которые мы и попытались охарактеризовать в настоящей главе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В нашей работе мы попытались раскрыть своеобразие Достоевского, как художника, принесшего с собою новые формы художественного ви́дения и потому сумевшего открыть и увидеть новые стороны человека и его жизни. Наше внимание было сосредоточено на той новой художественной позиции, которая позволила ему расширить горизонт художественного ви́дения, позволила ему взглянуть на человека под другим углом художественного зрения.

Продолжая «диалогическую линию» в развитии европейской художественной прозы, Достоевский создал новую жанровую разновидность романа — полифонический роман, новаторские особенности которого мы старались осветить в нашей работе. Создание полифонического романа мы считаем огромным шагом вперед не только в развитии романной художественной прозы, то есть всех жанров, развивающихся в орбите романа, но и вообще в развитии художественного мышления человечества. Нам кажется, что можно прямо говорить об особом полифоническом художественном мышлении, выходящем за пределы романного жанра. Этому мышлению доступны такие стороны человека, и прежде всего мыслящее человеческое сознание и диалогическая сфера его бытия, которые не поддаются художественному освоению с монологических позиций.

В настоящее время роман Достоевского является, может быть, самым влиятельным образцом на Западе. За Достоевским как художником следуют люди с различнейшими идеологиями, часто глубоко враждебными идеологии самого Достоевского: порабощает его художественная воля, открытый им новый полифонический принцип художественного мышления.

Но значит ли это, что полифонический роман, однажды открытый, отменяет как устаревшие и уже ненужные монологические формы романа? Конечно нет. Никогда новый жанр, рождаясь на свет, не отменяет и не заменяет никаких ранее уже существовавших жанров. Всякий новый жанр только дополняет старые,

только расширяет круг уже существующих жанров. Ведь каждый жанр имеет свою преимущественную сферу бытия, по отношению к которой он незаменим. Поэтому появление полифонического романа не упраздняет и нисколько не ограничивает дальнейшего и продуктивного развития монологических форм романа (биографического, исторического, бытового, романа-эпопеи и т. д.), ибо всегда останутся и будут расширяться такие сферы бытия человека и природы, которые требуют именно объектных и завершающих, то есть монологических, форм художественного познания. Но, повторяем еще раз, мыслящее человеческое сознание и диалогическая сфера бытия этого сознания во всей своей глубине и специфичности недоступны монологическому художественному подходу. Они стали предметом подлинно художественного изображения впервые в полифоническом романе Достоевского.

Итак, ни один новый художественный жанр не упраздняет и не заменяет старых. Но в то же время каждый существенный и значительный новый жанр, однажды появившись, оказывает воздействие на весь круг старых жанров: новый жанр делает старые жанры, так сказать, более сознательными; он заставляет их лучше осознать свои возможности и свои границы, то есть преодолевать свою наивность. Таково было, например, влияние романа, как нового жанра, на все старые литературные жанры: на новеллу, на поэму, на драму, на лирику. Кроме того, возможно и положительное влияние нового жанра на старые жанры, в той мере, конечно, в какой это позволяет их жанровая природа; так, можно, например, говорить об известной «романизации» старых жанров в эпоху расцвета романа. Воздействие новых жанров на старые в большинстве случаев[1] содействует их обновлению и обогащению. Это распространяется, конечно, и на полифонический роман. На фоне творчества Достоевского многие старые монологические формы литературы стали выглядеть наивными и упрощенными. В этом отношении влияние полифонического романа Достоевского и на монологические формы литературы очень плодотворно.

Полифонический роман предъявляет новые требования и к эстетическому мышлению. Воспитанное на монологических формах художественного ви́дения, глубоко пропитанное ими, оно склонно абсолютивировать эти формы и не видеть их границ.

Вот почему до сих пор еще так сильна тенденция монологизовать романы Достоевского. Она выражается в стремлении давать

[1] Если только они сами не отмирают «естественной смертью».

при анализе завершающие определения героям, непременно находить определенную монологическую авторскую идею, повсюду искать поверхностное жизненное правдоподобие и т. п. Игнорируют или отрицают принципиальную незавершенность и диалогическую открытость художественного мира Достоевского, то есть самую сущность его.

Научное сознание современного человека научилось ориентироваться в сложных условиях «вероятностной вселенной», не смущается никакими «неопределенностями», а умеет их учитывать и рассчитывать. Этому сознанию давно уже стал привычен эйнштейновский мир с его множественностью систем отсчета и т. п. Но в области художественного познания продолжают иногда требовать самой грубой, самой примитивной определенности, которая заведомо не может быть истинной.

Необходимо отрешиться от монологических навыков, чтобы освоиться в той новой художественной сфере, которую открыл Достоевский, и ориентироваться в той несравненно более сложной художественной модели мира, которую он создал.

<ДОПОЛНЕНИЯ И ИЗМЕНЕНИЯ К «ДОСТОЕВСКОМУ»>

Черновики к Достоевскому

К СТАТЬЕ ЛУНАЧАРСКОГО.

Согласие по вопросу о Шекспире.

Особый характер полифонии.

Шекспир, как отчасти и Бальзак, лежат в той линии, которая вела к Достоевскому.

Особая постановка автора и его активности в полифоническом романе: диалогическая постановка. Он всегда участник *большого диалога*. Не лишает героев последнего слова. Преображение идей в диалоге, рефлексы.

Герои-идеологи<,> занимающие последнюю позицию<,> и все в их жизни выражает только эту позицию.

Обращенность и значение двуголосого слова. Борьба голосов за обладание словом.

Проблема личной раздвоенности русского интеллигентного деятеля.

Глубокое, но подспудное сознание относительности сосуществующих спорящих правд эпохи, мы бы сказали — карнавальное сознание, но без карнавального смеха.

Раздвоенность Достоевского и ее социальные <и> личные причины (эпилепсия).

Перевел в плоскость личной раздвоенности Достоевского-человека его колебания и отсутствие у него окончательного решения основных идеологических проблем. Это верно, но это — факт внеположный структуре романа. То же делает и Шкловский.

Нас интересуют не те колебания, которые происходили в душе Достоевского и в его социальной позиции в жизни, — нас интересует объективно данная в самих романах позиция автора. Автор <—> участник диалога.

Хорошо у Луначарского: дело идет не об отвлеченных идеях, а о живых человеческих голосах, выражающих целостную позицию в мире.

Ведь если бы полифония была только результатом личной раздвоенности, болезни и т. п. и ничем другим, то не могла бы полифония стать положительным открытием, шагом вперед в развитии художественной литературы. Печальная эпоха ушла, и слава богу, но произведения остались, как образы, и это очень хорошо. Эпилепсия, если она действительно была одной из причин полифонии, не обесценивает ее (Манн). Меняются голоса, но полифония остается. Полифония — это не Достоевщина.

Личная нерешенность и раздвоенность Достоевского была чем-то отрицательным для него самого. Но полифония романа <—> нечто глубоко положительное и для него и для нас. «И было мукою для них, что людям музыкой казалось».

Полифоничным может быть не только спор, но и *согласие*. Но полифоническое согласие не сливает голоса, не есть тождество, не есть механическое эхо.

Важен переход содержания в форму видения, переход противоречий эпохи и собственной личности в новую художественную структуру, в новую форму художественного видения.

Самостоятельность, *свободу* и равноправие в *согласии* *труднее осуществить*, чем при противоречиях и споре. Дети проявляют свою самостоятельность в капризе, в наоборот (отчасти Нелли). Черт боится согласия (примкнуть к хору) как потери своей личности.

Большой диалог. Монологические романы могут включать в себя большое количество великолепных и очень острых, диалогичных<,> диалогов (например, «Отцы и дети»). Но эти диалоги обрамлены монологическим контекстом, лежащим вне диалога, *над ним*<,> и завершающим диалог. Правда<,> обрамляющий диалог может быть созвучным с одним из голосов, но это не меняет дела: такой голос выходит из диалога и сливается с авторским обрамляющим диалогом. Возможен и диалог без обрамления, но с таким голосом, который<,> оставаясь формально в диалоге, не является равноправным и имеет функцию авторского голоса (у Платона, обрамление здесь, конечно, не выражает монологизма авторской точки зрения, здесь это просто ремарка). Наконец, монологическая точка зрения автора может выражаться чисто композиционно и стилистически прямым построением диалога без особого голоса (диалог объектных героев в драме). У Достоевского роман в целом является сплошным диалогом (уже

не <в> узко-композиционном смысле), все вовлечено в этот диалог, ничто не остается нейтральным к нему. Это и есть большой диалог. Но в него вставлены отдельные диалоги героев уже в строго композиционном смысле. Это обычные «средние диалоги». И, наконец, каждое слово романа (автора, рассказчика, героя в любой реплике диалога) внутренне диалогизовано. Это — микродиалог.

Мировоззрение самого Достоевского и расщепление его вне романа. В самом романе он участвует в диалоге, но как? Не как отдельный полноценный голос, имеющий свою точку зрения по затронутым в романном диалоге вопросам. Он — организатор большого диалога, точнее<,> выявитель голосов. Он сумел услышать этот большой диалог, точнее<,> услышать мир и всю человеческую жизнь как диалог, сумел как художник увидеть диалогическую природу человеческого сознания, человеческой жизни. Это — не философский тезис, — это художественное видение, реализованное в произведениях. Эпоха с ее противоречиями помогла ему увидеть это, создала оптимальные условия для открытия, возможно, что и эпилепсия <по>могла этому открытию (и другие особенности характера Достоевского и условия его личной жизни), но открытие, сделанное в этих оптимальных условиях (всю совокупность которых мы раскрыть и понять не можем) и подготовленное предшествующим развитием литературы (особой традицией, о которой мы говорили) сохраняет свое значение, т. е. остается открытием, и для будущих эпох и для прошлого, т. е. человеческое сознание и жизнь по природе своей всегда были и будут диалогичными, хотя конкретное содержание этой диалогичности может очень резко меняться.

Автор — организатор этого большого диалога: вопрошает, провоцирует (пыточное слово). Он видит дух людей. Позиция вненаходимости. Она примешивает диалогические акценты к голосу героя (двуголосое слово), но последнее слово он оставляет за героями.

Идеи Достоевского вне романа (в публицистических статьях во «Времени», «Эпохе», «Гражданине», «Дневнике писателя») звучат совершенно иначе, чем аналогичные идеи в самом романе.

Если бы Достоевский был несомневающимся догматиком (философским, религиозным, политическим)<,> он вообще не был <бы> великим художником (но может быть и большим деятелем).

Не только спор, но самое ощущение другого<,> чужого сознания важно у Достоевского (Кирпотин).

Слезинка замученного ребенка в разных вариантах повторялась и Достоевским публицистом. Но <в> романе она звучит в большом диалоге вместе <с> садистскими мечтами Лизы (положение вещи) и «дитё плачет» Дмитрия и страданием и культом Илюшечки. Замученный ребенок<,> может быть<,> основная тема романа. Отношение отца к детям, которые стали его убийцей.

Диалогическая природа человеческого сознания и человеческой жизни это не философский тезис, а художественное в и д е н и е, художественное открытие. Но это видение, раскрытое в романах, мы переводим отчасти на философский язык.

1) согласие с основными тезисами,
2) спор о Шекспире и Бальзаке,
3) авторская точка зрения в романе,
4) эпоха и личная раздвоенность писателя,
5) эпоха и личность уходят, открытие о с т а е т с я.

Того, что однажды открыто, уже нельзя закрыть.

Луначарский в основном разделяет выставленный нами тезис...

Позицию (новую) автора мы раскроем во втором разделе, а позицию в отношении идеи — в третьем разделе.

«Достоевщина» <—> это реакционная монологическая выжимка из полифонии. Или это переведенный в психологический личный план культ раздвоенности и нерешенности. Существуют и другие оттенки Достоевщины.

Искажающее влияние на понимание полифонии в романах Достоевского его публицистики. Опираясь на публицистику, мы монологизуем Достоевского в определенном направлении.

Голос<,> изъятый из полифонии<,> перестает быть тем, чем он был, его природа (его звучание) меняется, искажается. Он начинает стремиться к отвлеченному положению, тезису, аргументу, тяготеющему к безличному, системному единству, а не к событию. Или <к> философским тезисам или <к> отрывкам политической программы.

Стенограмма какой-нибудь дискуссии не есть еще полифония.

Дело не в отсутствии у автора своей твердой и решительной идеологической позиции по тем или иным проблемам, трактуемым героями романа, а в том, что эта позиция не получает той функции (объясняющей и з а в е р ш а ю щ е й), которую она имеет в монологическом романе.

Незавершенность спора в черновых набросках выступает резче и полней. Резче выступает полифония: в первоначальном замысле содержатся два или даже три романа. К Шкловскому (172 и дальше).

Достоевщина менее всего полифонична. Она замыкается в пределах одного сознания или одной психики. Главное же у Достоевского — то, что происходит между сознаниями, между психиками, между идеями (а не в монологическом развитии одной идеи).

Поэтому <идею> нельзя отрывать от историко-генетического анализа (объяснения), но ее нельзя и растворять в нем.

При анализе стилистики Достоевского главное место займет анализ м и к р о д и а л о г а, определяющий стилистическое звучание слова, особенности этого звучания у Достоевского.

Интеллектуальная индивидуализация.

Существенных концепций в свете нашего тезиса (полифонии) не было.

В. Ш к л о в с к и й: Стр. 223*.

Шкл<овский> исходит из положения, выдвинутого впервые Л. Гроссманом, что с п о р (борьба точек зрения) лежит в самой основе художественной ф о р м ы произведений Достоевского, в основе его стиля. Но Шкл<овского> интересует не столько эта форма (полифоническая) произведений Достоевского, сколько исторические (эпохиальные) и жизненно-биографические источники этого спора. В своей полемической заметке «Против» он сам так определил сущность своей работы.

В свойственной ему очень живой и острой форме Шкловский прослеживает жизненные и творческие пути Достоевского по этапам: революционный подъем 1848 г. и революционные ситуации 59—61 и 79—80 годов.

Стр. 229—230.

Отсутствие социального решения. 249.

Очень ценно обнаружение спора не в прямых только диалогах, но и во всех художественных, структурных элементах романа. Диалогические отношения между всеми элементами. Спор времен, самой истории. Настоящее спорит с будущим, совесть не может примириться с действительностью и неверными решениями.

---

* Страницы указаны по изд.: *Шкловский В. Б.* За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957. <*Прим. комм.*>

21 Зак. 227

Спор социальных и исторических голосов. Незавершимость этого спора для Достоевского и его эпохи.

Он провоцирует и вслушивается, создает диалогизующий фон.

[Важность этого обзора литературы по поэтике Достоевского (в квинтэссенциях) для итальянского читателя.]

Положения и поступки героев отвечают не его завершенному характеру, а его последней смысловой позиции<,> его внутренней незавершимости, несовпадению с самим собою. Поэтому они многим казались неправдоподобными (например, Писареву, Антоновичу, Л. Толстому — *Шкл<овский>* 96).

<...> Очень удачно иллюстрирует Гроссман двуплановое сочетание примером из Достоевского.

Из других наблюдений Гроссмана коснемся конклавов. Это своеобразная разноголосица. Эти моменты у Достоевского продолжают очень древнюю традицию, карнавальную традицию увенчаний и развенчаний<,> одновременно шутовских и трагических.

Оригинальная трактовка полифонии у Гроссмана подводит нас к общеэстетической и искусствоведческой проблеме полифонии, как она ставится в последние десятилетия на Западе.

Гроссман справедливо называет это обновлением западной эстетики. Этот интерес к полифонии возник, по-видимому, вне всякой *прямой* связи с творчеством Достоевского. Но это отражает те глубинные сдвиги в общекультурном и общеэстетическом сознании, которые подготовлялись уже давно и которые раньше всех сумел гениально почувствовать и реализовать в своих произведениях Достоевский. <...>

<...> Шарль Лало, президент французского общества искусствоведов. Специалист-музыковед.

Всякое произведение искусства есть комбинация полифонического типа. Процесс контрапунктирования одной структуры со структурами, находящимися в других плоскостях, но в рамках единого целого.

II. *Герой и позиция автора по отношению к герою в полифоническом романе.*

1) Смотрение на себя в зеркало появляется в первом произведении Достоевского, и этот акт приобретает для него особое значение. Все герои типа Девушкина, Голядкина, подпольного человека и т. п. мучительно или самодовольно созерцают отражение

своей наружности в зеркале. Герои типа Раскольникова, Ставрогина, Ивана в зеркало на свою наружность не смотрят, но не менее мучительно видят или ловят отражение своего духовного облика в зеркале чужого сознания. Ненавидят психологов и шпионов. Внешнего облика этих героев автор в сущности не дает. К сложному акту смотрения на себя в зеркало мы еще вернемся. К стр. 55.

2) Гоголевский герой становится героем Достоевского — 56.

3) Восприятие Девушкиным «Шинели». Стр. 56.

4) Коперниканский переворот, перемещение *доминанты*. 56–57.

5) Проблема кругозоров и кругозорного избытка. 57.

6) Самосознание как доминанта; мечтатели и подпольные люди. 58–59.

Вставка о героях-идеологах.

7) Герой как самосознание не выражает себя, а изображается как *чужое* для автора сознание. Форма рассказа от «я» или исповедальная форма сами по себе не существенны: дистанция сохраняется. 60 (может быть *здесь* или дальше *позиция* автора).

8) Предвосхищение чужого сознания и чужих определений (61–62). Смотрение в зеркала чужих сознаний.

9) Точка зрения *третьего*, нейтральная к форме «я» и «*другого*» (где сказать об этих координатных формах?) 63.

10) Последнее слово героя: он стремится его оставить за собой и автор дает ему это последнее слово. 63.

Не объектный и до конца *овнешненный* образ.

11) Внекругозорная фантастическая точка; «Кроткая». 65–66.

12) Правда о человеке может быть только правдой собственного сознания. 67.

[Иностранная литература о Достоевском полифонизма не знает, здесь преобладает монологическое чтение полифонической партитуры. Особенно преобладает там фрейдистское истолкование.<]>

13) Овнешнение и монологизирование смерти у Толстого.

Может быть здесь проблему смерти? 67–68.

14) Трудность постановки авторского слова у Достоевского. 68–69.

15) Слово о слове, диалогически обращенное к слову (не о герое, а с героем). 70.

Диалогическая установка в отношении чужого слова принимает его всерьез, как полноценное слово и одновременно обеспечивает

дистанцию в отношении этого слова, исключающую слияние с ним, даже при полном согласии.

16) Свобода героя в пределах замысла.

---

1. Позиция автора.
2. Проблема смертей.
3. Определение монологизма.
4. Формы «я» и «другого».
5. Герой занимает последнюю позицию в мире.
6. Проблема избытка.
7. Зеркало и проблема выразительности.
8. Жизнь на границе двух сознаний.
9. Завершающее авторское слово унижало бы личность, отнимало бы свободу, предопределяло бы его <героя>, толкало бы его сделать наоборот.

Беседы с Аглаей и Лизой.

10. Внеположные сознанию силы, лишающие его свободы.
11. Эксперимент как часть экспериментальной системы.
12. Замысел Чернышевского.

Уже <в> первом произведении появляется критика монологической позиции, еще наивная и наивно вложенная в уста Девушкина. «Шпионы души человеческой» Ставрогина. Беседы с Аглаей и Лизой.

Экспериментатор квантовой теории входит в систему эксперимента, не оставляя объект целиком вне себя, а себя целиком вне объекта. Новые отношения между субъектом и объектом познания, которые можно уподобить (метафорически) диалогическим отношениям.

Определение голоса.

В чем же принципиально новая позиция автора по отношению к герою, с доминантой самосознания?

Постараемся осветить эту радикально новую авторскую позицию как новую форму художественного видения человека.

ВВЕДЕНИЕ

[Необходимо ввести иностранного читателя в лабиринт полифонического романа. Обычно его читают как монологический роман, переводят на язык монологического романа. Необычайные трудности Достоевского. Но усилие и напряжение мысли будут награждены.]

Герои многих романов чувствуют себя предрешенными и законченными, как бы умершими до смерти.

Ведущий герой Достоевского не «он» (и не «я»), а «ты» (чужое «я» для меня).

Герой идеолог, ищущий правду, последнюю позицию в мире, но не для того, чтобы написать статью и философскую поэму (хотя они это и делают), а для того, чтобы жить, если они и любят жизнь прежде смысла, то чувствуют ее как низкую и хотят и ее осмыслить (религиозно) или отвергнуть.

Нельзя превращать человека в безгласный объект завершающего познания.

В главе об идее: принципиальная незавершимость человеческой мысли, ее вечной неготовости. Мыслить, но не завершать мысль.

Предсмертная исповедь («последнее слово») в гениальной новелле Боккаччо. Страшная сила обмана.

У Лужиных только грязные тайны, уголовные или полууголовные, но не тайны совести, как у Ивана, Дмитрия и др.

[ВВЕДЕНИЕ

Достоевский один из самых трудных и сложных писателей русской и мировой литературы, не потому, что он «слишком русский», что он слишком тесно связан со спецификой пресловутой «русской души» (еще Вогюэ). Нет логики. Достоевский, будучи глубоко национальным писателем (он тесно связан <с> особыми условиями русского социально-экономического и идеологического развития, в других условиях он вряд ли был бы возможен)<,> одновременно является наследником всей европейской культуры романа. Дело в глубоком, радикальном новаторстве Достоевского. Чтобы войти в бездонно глубокий и сложный мир его романов, нужно как бы перестроить свое художественное сознание, отказаться от многих традиционных точек зрения и эстетических категорий. Достоевский нуждается в серьезном и неизбежно сложном теоретическом введении. В отношении Достоевского слишком легко скатиться на путь упрощения, читать новую форму глазами старой и привычной формы, что обычно и делают критики до настоящего времени.

У Достоевского все сложно. Но это не плохая сложность, противоположная простоте и к ней не ведущая, это неизбежная сложность, через которую нельзя не пройти!] <...>

<...>Герои не имеют биографий. Вылущивает то, что доступно сознанию, что отражается в сознании самого человека. То же, что отражается в сознании других людей, их *избыток* над данным человеком, то, чего он не видит, не используется для завершения и заочного суда, а вступает в *диалогические отношения* к данному сознанию.

Все, что не видит и не знает Раскольников, не используется для его завершения, а противостоит ему (и, следовательно, раскрывается) в диалогах с Порфирием, Соней, Разумихиным, Дуней, противостоит в его двойниках-антиподах Свидригайлове и отчасти Лужине. Диалогическая выразительность героя. *Все внеположное его сознанию диалогически ему противопоставлено.*

В этом прежде всего выразилась диалогическая активность автора.

Незавершенность героя и непонимание его поступков. Писарев, Толстой. С точки зрения завершенного или принципиально завершимого характера. Правда о человеке не может быть заочной правдой. Человек не вещь, человек всегда «я» или «другие для меня», и нет другой над этим стоящей правды.

Заочные анализы души в разговорах героев.

Достоевский отрицал, что он психолог. «Все глубины души человеческой».

Стр. 101.

Борьба с овеществлением человека.

Эти мотивы только подводят нас к нашей теме.

Реализм не познания, а проникновения. В. Иванов.

В области новой физики мы привыкли иметь дело со всякою вероятностью и неопределенностью; мы великолепно этим оперируем и умеем придать определенные, правда, новые высшие качества (именно потому, что мы понимаем всю глубину этой неопределенности и «только вероятности» и не закрываем на нее глаза).

Почему же в литературе, т. е. в области художественного познания человека, мы требуем иногда самой грубой, самой примитивной определенности (которая заведомо не может быть истинной) и негодуем, когда ее не находим.

Суждения монологистов о Достоевском (Писарева, Антоновича, Толстого).

Вот почему Достоевский и не считал себя психологом. Нам важна, конечно, не научно-теоретическая сторона его критики, она страдает прежде всего непониманием диалектики свободы и необходимости в поступках и сознании человека. Нам важна устрем-

ленность его *художественного* внимания и новая форма его художественного видения внутреннего человека в его незавершенности. <...>

ВВЕДЕНИЕ

[ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ДОСТОЕВСКОГО (ВВЕДЕНИЕ В ИЗУЧЕНИЕ ЕГО ТВОРЧЕСТВА).

Достоевский увлекает одних отвлеченными идеями, изъятыми <из> его творчества, других острым, почти авантюрно-детективным сюжетом, третьих психологией (хотя он вовсе не психолог в обычном смысле), даже патологическим интересом. Его читают так, как читают других романистов $19^{го}$ в., — и даже при таком чтении находят много для себя интересного. Но Достоевского не находят. Но так читать его нельзя.]

1. Неизбежность постановки чисто теоретических проблем.

2. Принципиальное, содержательно-формальное отличие образов Толстого и Достоевского. Непонимание этого отличия (координатного) у литературоведов и художников — последователей Достоевского.

3. Критика авторской позиции (объектной) в «Шинели» Гоголя Макаром Девушкиным, критика с позиций бесконечности, незавершимости и свободы (нельзя меня показать и подсмотреть всего до конца, исчисленным, измеренным и до конца определенным: вот ты весь<,> и больше ничего в тебе нет, и сказать больше о тебе нечего, и тебе самому нечего). И гуманное сочувствие к такому завершенному образу не устраивает Девушкина. Это — протест личностей.

4. Подлинный герой Достоевского всегда идеолог. Герои Дюамеля не идеологи. Поэтому они остаются характерами и не подымаются до личностей.

5. Голос и слово. От голоса мы ничего нового и существенного уже не ждем. И в уже сказанном слове не ждем раскрытия нового смысла и новых глубин в новом контексте, т. е. в контексте продолжающегося диалога других голосов. Конечное и застывшее, исчерпанное значение завершенного слова в завершенном же контексте.

Мы можем по-новому истолковывать высказывания, например, Базарова, но только в плане каузального истолкования в конечных условиях эпохи.

6. Между миром Достоевского и миром Толстого есть и связь и переходы. Коперниканский мир родился из птоломеевского, а эйнштейновский из ньютоновского. Абсолютного разрыва и абсолютной новизны нет и не может быть.

7. Зона свободы и незавершимости (глубинное «я», человек в человеке).

Важна только вечная правда поступка. «Все минется, — одна правда останется». Правда, идея и абсолютное (последнее) бескорыстие героя.

8. Различия в подходе к автору и герою. Автор субъектен, герой объектен; можно жить жизнью героя (боваризм), но нельзя жить жизнью автора, зато можно смотреть глазами автора на мир и на жизнь героев; автор — система отношений; мы спорим с автором, но не с героем (но можем спорить с автором из-за отношения к герою); автор и герой лежат в разных плоскостях; это элементарное наблюдение может сделать каждый. У Достоевского герои оказываются в одной плоскости с автором. Мейер-Грефе.

Самое главное в полифоническом романе — это новая позиция автора. Пафос Достоевского — борьба с овеществлением человека, со всеми формами этого овеществления в классовом обществе (особенно буржуазном, где это овеществление доводится до предела): социально-экономическими, моральными, механистическими — в материализме и физиологизме (от «бугорков» Лебезятникова до «бернаров» Митеньки Карамазова<)>, в теории среды, с которой он всю жизнь боролся, в социализме<,> как он его понимал<,> и<,> наконец<,> (уже не публицистически) в художественном творчестве. [Всякие посылки, даже духовные — «чудо, тайна и авторитет» <—> он разоблачал как орудие овеществления человека.] С философской и научной точки зрения много понимал неправильно (отношение к социализму), видел овеществление там, где дело шло об освобождении и т. п. Диалектика свободы и необходимости была ему еще недоступна. Но борьба против превращения человека <в> вещь глубоко прогрессивна. Особенно в художественной области. К вещи (звезде, дереву, атому) нельзя обращаться, спрашивать. Вещь пассивна по отношению к познающему познанию.

<...> Исключительный *интеллектуальный демократизм* Достоевского.

Серьезная, т. е. *подлинно творческая* (а не риторически разыгранная<,> как часто в его публицистике) диалогическая обращенность к герою, *активно-диалогическое вслушивание* в его правду (точнее — его путь к правде, направленность на нее, интенцию) о себе и мире, которая может быть только *его* правдой, обеспечивает ничем не ограниченную и непредрешенную свободную полноценность голоса героя и одновременно обеспечивает *дистанцию* между героем и автором, неслиянность этих двух сознаний, двух правд. И если бы эти две правды оказались бы полностью согласными, то это было бы именно согласие, созвучие *двух* разных голосов, *двух* правд, а не слияние их в один голос, в одну сверхличную или *безличную* правду. Противостояние (punctum contra punctum) осталось бы и в этом случае в полной силе.

Между подлинными романными диалогами Достоевского (и большими и композиционно-выраженными) и риторически-разыгранными и литературно-условными диалогами в его публицистике — целая бездна, как и вообще между художественным и публицистическим творчеством Достоевского (хотя в романы и врываются иногда публицистические моменты).

В публицистике он часто прибегал к искажающим пересказам своими словами чужих высказываний (своих противников), злостным переакцентуациям и т. п. Мы часто не находим уважения к чужому слову и чужой мысли. «Дрожащие от гнева руки» (Салтыков) здесь постоянно действуют.

При монологическом подходе от героя не ждут *своей правды*, согласной или враждебной автору; от него вообще ничего не ждут: он объектен, и в завершенном романе он завершен и закончен<,> «весь здесь», хотя в пределах романа он и может претерпевать (совершать) становление и существенные метаморфозы.

Есть очень многое в человеке, что вполне подлежит объектному, завершающему познанию: его социальная типичность и т. п. Но Достоевский со своей новой позиции проникает в новые пласты человеческой личности, связанные с его последней смысловой установкой в мире, с последней правдой его единственной личности, не доступной объективирующему познанию. Полифонический роман не отменяет романа монологического (в отличие от науки, в искусстве новая форма не отменяет старые).

20 Зак. 227

Человек как предмет научного познания в методологическом отношении подобен всем другим объектам познания. Это не «я», не «ты» и не «он». И выводы обобщающего познания совершенно одинаково распространяются и на «я» и на «ты» и др. Но в действительном переживаемом мире только человек и ни одно явление, кроме человека, всегда дан в формах «я» и «другого» («ты» и «он»). Каждый человек имеет дело с человеком только как с собой или другим (что, конечно, нисколько не мешает ему мыслить человека безотносительно к этим формам «я» и «другого», человека вообще, пролетария, крестьянина, мужчину, женщину, в антропологии, в социально-экономических дисциплинах). Аналогия с «это», самое абстрактное слово, но обозначает «это» единственный предмет. Для искусства как раз важно «это» во втором смысле. Достоевский был знаком с диалектикой этого вопроса по Штирнеру, которого он отвергал. С аналогичными вопросами, но в иной плоскости, он сталкивался в теории разумного эгоизма Чернышевского и в дискуссии по ней, в которой и сам участвовал.

Литература изображает действительность «в форме живой жизни» (Чернышевский) или «в форме непосредственного опыта» («Основы марксистско-ленинской эстетики»), поэтому о б р а з человека, в отличие от понятия человека, не может стать полностью нейтральным по отношению к формам «я» и «другого», не может вовсе отвлечься от этих форм, что, конечно, нисколько не снижает познавательного (т. е. обобщающего) значения литературы, но характеризует специфику художественного познания. Изображение и з н у т р и и и з в н е. В н е н а х о д и м о с т ь и и з б ы т о к.

Вненаходимость и использование избытка в полифоническом романе. Анализ «Трех смертей». Внутренний монолог Раскольникова.

В конце главы критика концепций о творчестве Достоевского как единой исповеди. Невозможность солипсизма (познавательного и этического). Самосознание невозможно без другого. Одно сознание — это contradictio in adjecto. Принижающее овеществление человека и солипсизм (одиночество) — отражение капитализма, его порождение, и с ним Достоевский борется.

1. Критика Девушкина, Ставрогина и др. 2. Борьба с овеществляющим познанием человека, игнорирующим его внутреннюю незавершенность и его п р а в д у. 3. Диалогический подход. Слово о присутствующем и живом. 4. Вненаходимость и избыток.

5. Примеры. 6. Смерть у Толстого и Достоевского. 7. Проблема исповеди и социальности сознания.

«Преступление и наказание», где автор почти не отходит от своего героя (некоторые эпизоды, из которых самый значительный — свидание Свидригайлова с Дуней); только в литературно-осведомительном плане построено послесловие (о суде, о судьбе второстепенных лиц) и монологизм плана построения эпилога (в Сибири).

В других романах (особенно в «Бесах» и в «Братьях Карамазовых»<)> дело обстоит сложнее: здесь сложнее многопланность и отсутствие центрального героя (в строгом смысле)<,> имеется довольно большой вещный, прагматический, т. е. осведомительный, избыток, но не избыток, объясняющий героев объектно и заочно, а избыток, *поясняющий* происходящие события для читателя (в сюжетно-прагматическом плане). Но все существенное отражено в системе сознаний-зеркал романа, брошено в диалог как горючий материал, т. е. все диалогизовано. Есть в романах (очень редко) и генерализующие и как будто бы объясняющие рассуждения от автора, например, в «Идиоте» генерализующая картина наступления капитализма, строительства жел<езных> дорог, рассуждения о новых русских деловых людях, но они либо не имеют существенного значения (осведомительны), либо поданы в двуголосой иронической форме, либо, если они существенны, затем появляются как темы диалогов или внутренних монологов героев.

[Вогюэ о зеркалах. Оскар Уайльд о незавершенности больших героев.]

Нет ничего тайного, что не стало бы явным для сознания героев. Но только став явным, оно становится определяющим фактором поступков и слов героя, т. е. входит в диалог.

И монологический автор в конце концов создает людей, которые независимы от него. Он не выдумывает их, а воссоздает, но он создает их завершенными, а последнее осмысление их бытия оставляет за собой. Один создает независимое от него бытие, другой — полноценный *голос* (чужую правду).

Дело идет не об авторских образах (все эти образы, именно как образы, созданы последним автором-творцом<)>, дело идет именно об этом последнем авторе-творце, который и выбирает соответствующую его замыслу форму ведения рассказа: рассказ «от автора», от рассказчика, хроникера, от первого лица и т. п. Нам важна последняя инстанция автора-творца, и она-то и является диалогической в нашем смысле.

Рассказ от автора в «Преступлении и наказании» и в «Идиоте». Рассказ от «я» в «Подростке» и рассказ безликого хроникера в «Бесах» и в «Братьях Карамазовых».

Активно-диалогическая обращенность к герою, вслушивание в правду героя, точнее<,> в его направленность к ней (интенцию), которая может быть также его правдой, обеспечивает не только смысловую полноценность голоса героя, но одновременно обеспечивает и дистанцию между героем и автором, неслиянность этих двух сознаний. Эта же авторская позиция обеспечивает и ту неслиянность голосов разных героев в пределах полифонического целого, которая является основным признаком полифонического романа.

Настоящий диалог требует вненаходимого партнера, поэтому когда внутренний монолог обостряется до крайности, то появляется двойник (вненаходимость). Но и внутренний диалог у Достоевского полифоничен. В нем всегда участвуют голоса конкретных людей, с которыми герой спорит в жизни.

Существенны внутренние монологи именно только в «Преступлении и наказании». В «Братьях Карамазовых» внутренних диалогов вовсе нет (роль хроникера).

<...> Это не философские положения Достоевского: это — форма его художественного видения человека, которую он осуществляет как художник в своих романах. Но когда такие формы видения переводятся на язык понятий, что мы здесь делаем, они приобретают известное сходство с философскими положениями, и это, к сожалению, неизбежно. Получается идеалистический оттенок, но на самом деле это формы р е а л ь н о г о видения.

Никаких генерализирующих экскурсов во внеположные сознанию героя сферы жизни онтологической, социальной, экскурсов в историю: все это объясняет героя, но недоступно ему самому и не учитывается его сознанием. Сколько всего этого у Бальзака, у Толстого, у Тургенева, сколько они знают событий, совершающихся в изображаемом ими мире, входящих в авторский кругозор, но никогда не попадающих в кругозор героя. Но эти события имеют решающее значение для с м ы с л а целого, а в т о р с к о г о м о н о л о г и ч е с к о г о с м ы с л а.

Приведем элементарный пример: «Три смерти» Толстого. Это небольшой, но трехпланный рассказ. Изображаются смерть богатой барыни, смерть ямщика, смерть дерева. У каждого умирающего свое окружение и свой кругозор, каждый план замкнут, но

внешняя прагматическая связь между ними есть: ямщик, везущий больную барыню, берет сапоги у умирающего ямщика, а за это после его смерти идет в лес и срубает дерево на крест для его могилы. Но ни смерть ямщика и дерева не входит в кругозор и сознание барыни (она ничего об этом не знает), ни смерть барыни в кругозор и сознание ямщика. Они ничего друг о друге не знают. Между этими тремя планами нет и не может <быть> никаких *диалогических* отношений. Они объединены и осмыслены только в едином объемлющем кругозоре автора. Все это части объектного монологического мира, которые раскрывает нам Толстой: и карета<,> и богатая квартира, и ямская изба<,> где на печке умирает ямщик, и лес, где умирает дерево. И образы барыни, ямщика и дерева глубоко реалистичны, живы, выразительны и типичны и индивидуальны, но они объектны, последняя правда о них известна только автору, сами они умирают и не подозревают о ней. Все три смерти взаимно освещают друг друга, но только для автора (и читателя).

Для Достоевского такое построение целого невозможно (для Толстого, напротив, типично). Он заставил бы все три плана отражаться друг в друге, беседовать друг с другом (конечно, не обязательно в композиционно выраженном диалоге<)>. Он бы диалогически противопоставил бы все три правды<,> и свою правду также противопоставил всем трем правдам диалогически как четвертую, так что она не могла бы быть привилегированной, окончательной авторской правдой, а одной из правд. И каждая из четырех правд имела бы свое равноправие с другими последними словами. Но для этого, конечно, не избрал бы темы смерти. И в мире Достоевского не могли бы оказаться в одной плоскости, как равно живые, человек и дерево.

Приведем внутренний монолог Раскольникова (стр. 191). Правда Сони, правда Дуни, отчасти Свидригайлова и Марфы Петровны, правда матери, правда Мармеладова и т. д. Все сходятся во внешних или внутренних диалогах, все планы романа диалогически соотнесены.

Толстой не дает своим героям последнего слова, последнее слово он оставляет за собой<,> и оно не лежит в одной плоскости со словами героев. Спорят об авторском слове Достоевского. Но спорить нечего, последнего привилегированного *авторского* слова нет. Есть слово Достоевского, известное нам из его публицистики, мы находим его и в романах, но оно не несет там завершающих функций привилегированного авторского слова. Оно звучит как один из голосов в незавершенном диалоге.

Авторский избыток используется для организации диалога.

О публицистическом стиле Достоевского. Дух шестидесятых годов, с передергиваниями, неуважением к противнику, со всем тем, что органически чуждо романам Достоевского. Во что бы то ни стало оказаться правым, во что бы то ни стало сказать последнее слово, крайняя нетерпимость, штампованные журнальные приемы. Поставить своего противника в смешное и глупое положение. Во всем этом Достоевский <—> типичный журналист своего времени.

Все в жизни контрапункт (диалог). Потенциальная диалогичность плана и героя у Толстого. Но Достоевский раскрыл, что было скрытым, раскрыл творческую сущность диалога. Как и во всяком открытии тайное стало явным и потому вступило в совершенно новую фазу своей жизни.

Сложной проблемы взаимоотношения «и д е й» в романах Достоевского с его «м и р о в о з з р е н и е м» мы коснемся в третьем разделе.

Герой Достоевского не принимает ответа на вопрос «кто о н?» в чужих устах. Этого не принимает уже Девушкин, который увидел в гоголевской «Шинели» именно такой завершающий ответ на вопрос о нем — кто он? Они как бы ощущают свою внутреннюю незавершенность, свою способность изнутри перерасти, сделать н е п р а в д о й любое овнешняющее и завершающее их определение. Иногда такая борьба с чужим словом о себе (возможным или действительным) становится важным мотивом их жизни (например, Настасьи Филипповны). Мы видели, что это делают человек из подполья и Голядкин. Свою незавершенность и нерешенность ведущие герои (Раскольников, Иван и др.) осуществляют на сложных путях идеологической мысли, преступления или подвига.

Герой Достоевского для а в т о р а (для авторской позиции) не «он», а «ты», т. е. другое, чужое полноправное «я» («ты еси»), предмет глубоко серьезного, настоящего (а не риторически разыгранного, литературно-условного) диалогического обращения (в последнем разделе мы укажем на роль обращенного слова у Достоевского). И диалог этот (большой диалог) происходил не в прошлом, а сейчас, т. е. в н а с т о я щ е м т в о р ч е с к о г о п р о ц е с с а, это не стенограмма законченного диалога, из которого автор вышел и н а д которым, как на высшей и решающей точке зрения<,> он теперь находится. Это сразу превратило бы подлинный и незавершенный диалог в объектный и завершенный образ диалога, обычный диалог в монологическом романе.

<...> Образ всегда видит и дает человека в двух аспектах: и з н у т р и, т. е. в форме «я», и и з в н е, т. е. в форме «другого» («он»). В первом случае мы видим, переживаем, оцениваем вместе с героем, в его субъективном к р у г о з о р е, во втором — мы видим, переживаем, оцениваем уже самого героя со всем его субъективным кругозором в объемлющем о б ъ е к т и в н о м кругозоре автора. По отношению к образу человека мы одновременно и в нем и вне его. Обе точки зрения — изнутри и извне — органически сочетаются в целостном образе человека. В этом — с п е ц и ф и к а художественного образа.

В зависимости от направления, от жанра, от авторской индивидуальности, от формы ведения рассказа, от роли героя в произведении (главный, второстепенный) и других факторов удельный вес каждой из этих точек зрения — изнутри и извне — может быть очень различен. Точка зрения изнутри (и субъективный кругозор) может быть минимальной (какой-нибудь второстепенный персонаж, комический и сатирический герой), в этом случае может происходить п о ч т и полное овеществление героя. Но исчезнуть вовсе точка зрения изнутри не может: ведь это превратило бы образ человека в образ вещи, т. е. перевело бы его в другую эстетическую категорию. И точка зрения извне может стать минимальной, например, в форме исповедальной Icherzählung, но исчезнуть вовсе она не может, ибо это разрушило бы образ и превратило бы литературное произведение во внехудожественный личный документ.

Основная авторская позиция по отношению к образу человека — это позиция в н е н а х о д и м о с т и. И единство целого произведения и его художественное завершение (идейное и всякое другое: тематическая исчерпанность, сюжетная и композиционная завершенность, стилистическое единство) даются только с этой объемлющей позиции внутренней и внешней вненаходимости. Если бы автор слился бы до конца со своими героями (или с одним из своих героев), то художественное произведение было бы разрушено, прекратило бы, как таковое, свое существование. Дистанция и позиция вненаходимости сохраняется и в наиболее субъективных литературных жанрах, например, в исповедальной Icherzählung: ведь в противном случае литературное произведение превратилось бы во внехудожественный личный документ.

Дистанция и авторская вненаходимость.

Новая диалогическая позиция автора в полифоническом романе не разрушает единства произведения, его целостности и законченности (правда, нового, более сложного рода), так как дистан-

ция по отношению <к> героям и авторская вненаходимость остаются в полной силе. Но меняются содержание и, главное, функции этой вненаходимости (и соответствующего избытка в видении и знании автора по сравнению с героями).

[Вненаходимость, обеспечивающая известный объективный избыток авторского кругозора, т. е. того, что автор знает, понимает и видит, по сравнению с кругозором каждого из героев и их всех вместе взятых. Именно за счет этого избытка и происходит монологическое завершение произведения и каждого из героев.<]>

Постараемся пояснить коренные различия между монологической и полифонической (диалогической) вненаходимостью путем небольшого сопоставительного анализа.

[Толстого интересует не смерть сама по себе — как умирают люди — смерть интересует его как итог, как окончательная характеристика в с е й жизни, его интересует все тот же вопрос — как живут люди — или точнее — как живут и умирают люди.

Смерть не разрешает кризиса, смерть кончает — или прерывает — биографические точки жизни (рождение, детство, отр<очество>, юность, брак, дети, смерть), которых Достоевский так не знал. Сам Достоевский сказал о себе (не знаю, начинаю я жизнь или кончаю). Правильно ли это в отношении самого Достоевского, могут решить биографы, но его герои всегда на пороге.

В данном случае смерть — итог, поясняющий всю жизнь, оптимальная точка для понимания и оценки всей жизни.

Человек должен все осознавать, все знать и понимать, за все отвечать. Покупать счастье человека ценою ограничения сознания, ценой наивного незнания, внутреннего и внешнего подчинения чужой воле, недопустимо, по Достоевскому.

В конце главы — невозможность одного сознания. Отсюда — диалогичность.<]> <...>

[Там, где доминантой образа является самосознание, там биографизм невозможен. Невозможна ни биографическая, ни органическая смерть.] <...>

<...> [При рассказе от «я» нет прагматического кругозорного избытка, например, в «Подростке». Смысловой избыток точки зрения, имеющей дело с завершенной жизнью]. <...>

Автор как носитель собственной идеи не соприкасается ни с единой вещью, он соприкасается только с людьми.

Идея у Достоевского

1. Незавершимость мысли.
2. Определение голоса.
3. Идея вне диалога.
4. Преображение идеи в диалоге; рефлексы.
5. Незавершимость мысли; мыслить, но не завершать мысль.
6. Разногласие и согласие.

Идея голоса.

7. Идеи вне романа (в публицистике) звучат совершенно иначе<,> чем в романе.

Слезинка замученного ребенка.

8. Голос, изъятый из полифонии, искажается, стремится к системному единству, к тезису.
9. Интеллектуальная индивидуализация.

Изъятая из диалога идея вырождается. На ней лежат рефлексы других идей.

«Вечно становящееся мировоззрение» (Гроссман). Но дело идет о мировоззрении иного типа. О внутренней диалогической природе самой мысли, которая живет и может жить лишь в постоянном соприкосновении с другою, чужою мыслью (мыслью, воплощенной в голосе<)>. Не с другими своими мыслями в том же едином контексте, а именно с чужими целостными контекстами.

Способность видеть и слышать мысли позволила ему стать единственным в своем роде художником идей, создать увлекательнейшую драму идей.

Готовая, данная, со всех сторон обозримая, во всех своих выводах ясная и завершенная идея не нуждается в подлинно диалогическом подходе. Нет такого подхода и по отношению к абстрактной, чисто предметной, отрешенной от голоса идее.

Диалогический подход заставляет говорить идею, раскрывать новые возможности свои, новые грани, неожиданнейшие выводы.

Нет предрешенного подхода к оценке идеи.

Идея, слитая с голосом, определяющая всю судьбу внутреннего человека, человека и человечества, требует диалогического подхода.

Идея дана не в системном, а в живом диалогическом окружении. Становящаяся идея среди других становящихся идей.

Он не излагает готовых идей и не показывает их психологического формирования в одном индивидуальном сознании.

Он показывает процесс их жизни в интериндивидуальной сфере диалогического общения. Даже внутренние монологи одиноких героев являются внутренними диалогами (или прямыми беседами с двойниками). Он не раскрывает связей отдельных мыслей в монологическом системном целом мировоззрения. Как мы увидим дальше, у него нет отдельных мыслей и нет системного целого.

1. Диалогическое раскрытие идеи. 2. Прототип и его художественно-творческое развитие. 3. Конец.

Пунктиры и их диалогические пересечения, которые еще не были реализованы в действительности.

Идея у Достоевского — предмет изображения, он дает образ идеи. Но образ идеи, как и образ «человека в человеке», нельзя создать с объективирующих и овеществляющих монологических позиций, но лишь при внутренне диалогическом подходе к идее. Сочетать идею с образом незавершенного человека. Только приобщившись идее в ее принципиальной незавершимости, т. е. став до конца бескорыстным искателем правды, человек сам становится незавершимым.

<В> монологическом мире идея становится завершенной готовой идеей. Незавершенность «человека в человеке» сливается с незавершенностью идеи.

Идея во всей своей полноте входит в большой диалог романа, а не только в композиционно-выраженный диалог.

В мире Достоевского и согласие сохраняет свой диалогический характер, т. е. не приводит к слиянию голосов и правд, как в монологическом мире.

Прототипы идей Раскольникова и Версилова.

Второе условие — диалогическое отношение к идее, ставшей образом.

«Надобно мысль разрешить».

В каждом «мысль великая и неразрешенная». И Раскольникову надо мысль разрешить. Всем им присуще высокое бескорыстие. Бескорыстна и идея стать Ротшильдом.

Отдельные верные мысли (сентенции, афоризмы), безличная правда и ничейные мысли, взятые лишь со своей предметной стороны, абсолютно чужды Достоевскому.

1. Идея, рефлексы, вырождение идеи вне диалога, в публицистике (в «Дневнике писателя»).

2. Разложение монологического романа не извн (внешнее), а изнутри. Использование (переосмысление) всех прежних приемов, в том числе древних.

3. Зосима об искателях и нерешенности.

4. Гриммельсхаузен и Достоевский.

Прогрессивный анализ идеологии Достоевского: Горький, Луначарский, Ермилов и др.

Культурно-историческая «телепатия», т. е. передача и воспроизведение через пространства и времена очень сложных мыслительных и художественных комплексов (органических единств философской и</>или художественной мысли) без всякого уследимого реального контакта. Кончик, краюшек такого органического единства достаточен, чтобы развернуть и воспроизвести сложное органическое целое, поскольку в этом ничтожном клочке сохранились потенции целого и лазейки структуры (кусочек гидры, из которого развивается целая гидра и др.). Наше мышление слишком еще проникнуто механицизмом. Угадывание Достоевским менипповой сатиры, Симплициссимуса.

Самосознание как глубинно-социальный акт. Самосознание невозможно без слова, слово же по природе своей существует для другого, хочет быть услышанным и понятым. Ни сознание, ни самосознание не могут обойтись без другого. Одинокое сознание — иллюзия или ложь и узурпация. (В связи с Кирпотиным).

Слияние идеи (идейности) с глубинным ядром личности. Именно это ядро —<«>человек в человеке<»> — незавершимая, несовпадающая с самой собой личность, только и может жить и раскрываться в медиуме идеи (а не частной истории, не сюжета). Это ядро глубоко бескорыстно. И именно это ядро раскрывается только с открытой диалогической позиции.

Только в идейной сфере (конечно, не отвлеченной) раскрывается диалогически <«>человек в человеке<»>. <...>

Диалогическое отношение к идее есть всегда отношение к другому чужому сознанию, именно к самому корню этого чужого сознания в его живой и незавершенной правде. Невозможно диалогическое отношение к идее, не ставшей человеческим голосом, но невозможно и подлинно диалогическое отношение, невозможна никакая идейная позиция, к голосу объектного героя. К нему возможно только условно-риторическое обращение.

[Творчество Достоевского нуждается в теоретико-литературном введении, которое вводило бы художественную структуру Достоевского, не отвлекаясь и не увлекаясь идеологической стороной его творчества. Такое введение не может и не должно быть простым и элементарным. В сложных лабиринтах творчества простая и наивная нить Ариадны не может помочь.]

<...> Все внутренние и внешние идейные монологи героев Достоевского всегда сплошь диалогизованы. Например, приведенный нами в предшествующей главе внутренний монолог Раскольникова является сплошным диалогом с отсутствующими собеседниками (с матерью, с сестрой, с Соней и др.); в диалогическом контакте с их точками зрения, с их позициями живет, формируется, самооправдывается и обвиняет идея Раскольникова. Достоевский нигде не излагает готовых идей, но он и не показывает и их психологического формирования в одном индивидуальном сознании. Он именно изображает процесс их жизни в интериндивидуальной сфере живого диалогического общения.

Художественное открытие Достоевским диалогической природы идеи, человеческого сознания и всякой освещенной сознанием (и, следовательно, идеей) человеческой жизни и сделали его великим художником идеи. <...>

В плоскости современности сходились и спорили прошлое, настоящее и будущее, как в «диалогах мертвых» античности и эпохи Возрождения (с которыми Достоевский был органически связан). <...>

<...> Идеи-прототипы Штирнера и Наполеона III, ставшие образом идеи, неразрывно связанные с образом личности Раскольникова, вовлеченные в диалоги с Соней, Порфирием и др., приобретают совершенно новое качество и звучат совершенно по-другому, чем в системно-монологическом контексте философского трактата Штирнера и абстрактно-исторического трактата Наполеона III. То же самое происходит и со всеми другими идеями-прототипами, использованными в романах Достоевского: они становятся сплошь диалогизованными и незавершенными образами идей, вступают в новую сферу художественного бытия (не утрачивая при этом своей идейной полнозначности). Совершенно то же самое происходит и с идеями Достоевского-публициста и мыслителя, высказанными им в системно-монологическом контексте своих статей во «Времени», в «Эпохе», в «Дневнике писателя»

или в своих письмах различным адресатам: они должны рассматриваться нами как идеи-прототипы, когда мы встречаемся с их подобием в художественных контекстах его романов, например, в образах-идеях Сони, Мышкина, Зосимы и др. В романах эти идеи Достоевского-публициста и мыслителя становятся такими же диалогизованными образами идей на равных правах с другими образами идей, имеющих иные прототипы (например, с образами идей Раскольникова или Ивана Карамазова). Совершенно недопустимо приписывать им завершающую функцию авторских идей в монологических романах. В полифоническом романе Достоевского они вовсе не несут этой функции и являются лишь равноправными участниками диалога. Они становятся здесь образами, живущими в сфере художественного бытия. И как резко меняются они здесь по сравнению со своими публицистическими или философскими прототипами в статьях Достоевского. В статьях или письмах (например, к Майкову, Победоносцеву и др.) эти идеи, изъятые из живого и незавершенного диалога, монологизированные и догматизированные, становятся мертвыми, засохшими, почти безличными и в сущности бесстильными, раскрывается вся их идеологическая ограниченность. Гениальный художник Достоевский в сфере публицистики был рядовым публицистом своего времени и вовсе не был абстрактным мыслителем, а письмо к р е а л ь н о м у адресату было наиболее чуждым ему («ненавистным») словесным жанром. И вообще диалогизованный образ идеи и обезличенная идея в системно-монологическом контексте по природе своей совершенно разные явления. Поэтому когда извлекают какую-нибудь идею из романа Достоевского и дают ей развернутое системно-монологическое развитие (философское, социально-политическое или иное), то — даже при большой глубине и силе такого внехудожественного развития идеи — получается нечто, глубоко чуждое Достоевскому. Ведь в романе на нее падали диалогические рефлексы других голосов-идей, и она сочеталась с незавершенным образом личности («человека в человеке»), перекликалась, не сливаясь, с другими согласными голосами, раскрывалась и формировалась в состоянии кризиса и нерешенности, иногда прямо в условиях внутренней и внешней катастрофы, — оторванная от всего этого, отрешенная и изолированная как монологическая идея, она перестает быть тем, чем была в романе. Нельзя подменять х у д о ж е с т в е н н о г о в и д е н и я идеи ее отвлеченно-системной трактовкой. <...>

Такой художественный подход к идее, раскрывающий в ней новые возможности, новые грани, новые диалогические соотношения с другими идеями, возможен лишь при неразрывной связи образа идеи с образом человека, ее живого носителя. Но образ человека не может быть при этом завершенным характером или типом — ведь при этом условии идея утратит свою полнозначность и станет только интеллектуальной характеристикой или социально-типической чертой определенной социальной группы и эпохи. Либо идея отделится от образа, простого рупора авторского голоса, и станет монологической авторской идеей. Живой образ полнозначной идеи может сочетаться только с ядром личности, т. е. с образом «человека в человеке».

Сюжет и пространственные и временные ценности у Достоевского

Ближайшие традиции верно, хотя и неполно, указаны у Гроссмана. Но эти ближайшие источники включают в себя разнородные элементы с древней и мало изученной традицией.

Эпоха рождения сократического диалога. Мениппова сатира как продукт разложения сократического диалога. Варрон. Диатриба. Утопический роман и элементы утопии в мениипповой сатире. Сочетание философии (жизни идей) с авантюрами и трущобным натурализмом. Кризис и перерождение. Диалоги у порога. Приключения правды. Протестантская сатира, в частности, легенда о возвращении и непризнании Христа. Soliloquia.

Определение романа Достоевского как романа-трагедии, данное В. Ивановым, оказалось очень живучим. Но оно неверно, оно сдвигает творчество Достоевского и истоки его традиции в сторону другого жанра (трагедии), с которым он связан лишь косвенно.

В эпоху разложения трагедии и вообще в эпоху разложения классической античности появляются диалогические жанры совершенно нового типа: сократический диалог и мимы Софрона. Рождается диалогическое понимание жизни и мысли. Разложение этого диалога и появление различных форм мениипповой сатиры. Влияние мениипповой сатиры на греческую агиографию и византийскую литературу. Греческие и римские карнавальные жанры (в Риме — сатурналиевские). Все это измельчало у Сю и др., даже у Гюго. У Достоевского оживает предельная миросозерцательность и универсализм этих карнавально-авантюрно-философских жанров. Судьба человека и человечества, своеобразный символизм, стремление «трактовать коренные вопросы духа» (Горький).

Духовная жизнь, идейные искания и фантастика.

Тип фантастики Достоевского восходит к карнавально-мистерийному типу (предхристианскому и раннехристианскому). Фантастика в целях экспериментирования. Эдгар По.

Гротеск как нарушение норм. Сюжетный гротеск. Психологический гротеск. Философский гротеск (стр. 287).

Загробные диалогические встречи разобщенных в историческом времени идей.

Лунная сатира, сонная сатира и др.

Пиры, площадь, лупанарий, таверна, большая дорога, палуба корабля, античная баня.

Чтения Достоевского — стр. 338-339. Конклавы — 344-345.

Скверный анекдот, перерастающий в высокую трагедию — 345.

Конклав на суде в «Карамазовых» — 348.

Духовный фольклор. Образцы древней письменности. Сказание из «Пролога», апокрифы, «Хождение богородицы по мукам» — стр. 348-349.

[Сфера бытия мысли — диалог, — вне диалога, изъятая из него<,> мысль, претендующая на внедиалогическую значимость, вырождается и умирает.]

Литература житий. Она связана с эллинистическими романами путешествий. Деяния или акты мучеников. Стр. 349. «Житие Марии Египетской» — любимое житие Достоевского. Нравственные скитания легендарных подвижников. Биография современного мыслителя, пораженного фактами мирового зла. Стр. 349-350.

Особенно важен тип жития с кризисом и перерождением. Здесь же складывается категория незавершенности и нерешенности человека. Она особенно сильна в предхристианской литературе. Позже, на сложившейся христианской почве, появляется предрешенность.

В «Житии великого грешника» — душевные скитания по различным философским учениям и религиозным исповеданиям. «Хождение души по мытарствам» — 350.

В предхристианской античности мы находим и аналогичное ощущение временных ценностей: вечное настоящее, настоящее кризиса и решения, в котором как бы собрано все прошлое и будущее, мгновенные подъемы и падения. С этим временем связаны и пространственные ценности: порог (время решения на пороге, стояния на пороге), вертикаль (лестница) подъема и

падения, площадь увенчания и развенчания, страстной муки и осмеяния и др.

Своеобразное сочетание натурализма с символизмом. Это характерно для мениппеи, для «Сатирикона», для «Золотого осла». Символизм и фантастика вообще великолепно сочетаются с так называемым натурализмом (Гофман, «неистовая школа» и др.). Прием вставных жанров (353). Он также появился тогда же.

Диалогические произведения Вольтера и Дидро (Вольтер «История Дженни, или Атеист и мудрец», здесь глава «Диалог об атеизме»).

Композиционные законы Достоевского — 356.

Творческий метод — 358.

Наша концепция, как нам кажется, позволяет правильнее прощупать ту линию традиции художественной прозы, которая ведет к Достоевскому. Можно говорить о двух линиях: *эпической линии* и *линии диалогической*. Многообразные скрещения этих линий, почти полное слияние их в 19<ом> веке. Линия диалогическая приняла в себя и впитала линию *карнавально-гротескную*. В диалогической линии вызревали будущие элементы полифонии. Роман-эпопея и роман-драма — это схематично и неточно. Роман не эпопея и не драма. Диалогическая линия рождается не из драматического диалога.

Карнавальная традиция, непрерывно тянущаяся через всю историю европейского человека. Жанры, основанные на предании, на пиэтете, официальные жанры. Проблема карнавального мироощущения. Жизнь, выведенная из официальной колеи, карнавальная относительность, фамильярность и площадная откровенность, увенчания и развенчания, переодевания, отмена всякой иерархии и этикета (карнавальные вольности), слияние хвалы и брани, слияние жизни и смерти (благословляющая брань и возрождающие убийства). Скандалы и эксцентричность у Достоевского носят карнавальный характер (конклавы).

Карнавально-фарсовый характер «Дядюшкина сна». Из романов наиболее внешне карнавальный характер носит «Идиот».

Карнавальные контрастные пары: лицо и зад, молодость—старость, жизнь—смерть, мудрость—глупость и т. п. Карнавальные кризисы и перерождения мира. Карнавал противостоит всему стабильному, официальному, утверждающему наличный порядок. *Утопический* момент карнавала: возврат сатурнова века свободы, равенства, братства, изобилия. Карнавального ощущения у Толстого, Тургенева, Гончарова *почти* вовсе нет. Они изображают жизнь в ее колее. Достоевский — жизнь, выхо-

дящую из своей колеи, нарушения нормального и естественного хода жизни. Противопоставление хроникеров случайных семейств романистам благообразной жизни.

Вся жизнь вынесена из внутреннего пространства (интерьера) на порог. Внутреннее пространство (гостиная) превращено в площадь (скандалы, развенчания, суды и признания). Изображение праздника в «Бесах», «У наших», скандал в гостиной у Ставрогина (с Хромоножкой, появление Лебядкина и др.). Светская гостиная Епанчиных, терраса князя, гостиная у Иволгиных — все это площади. Но решающие моменты выносятся на порог. Сцена суда у Толстого и сцена суда у Достоевского. Там моральное разоблачение, здесь — карнавальное развенчание.

Максимализм человеческих переживаний у Достоевского (стр. 368).

Влияние готического романа и сентиментализма — 372-373.

«Матильда» Эжена Сю.

Перерождение готического романа в 40<-х> годах в «общественный» роман-фельетон: Фредерик Сулье, Сю, Александр Дюма, Бальзак и Жорж Санд. Построение романа-фельетона. Развратный аристократ, угнетенный пролетарий, безгрешная проститутка, благородный преступник — вот главные маски этого фельетонного эпоса (377-378).

Роскошь и бедность, разврат и святость, мечта о всеобщем счастье и золотом веке.

«Мемуары дьявола» Сулье.

Пытки и разврат, резкие социальные контрасты, уголовные преступления, судебные ошибки и т. п.

«Мартин-найденыш» — любимейший из романов Сю (378).

Отход в 60-х годах от романа-фельетона.

Роман-фельетон вел к социальному роману, к роману-эпопее. «Отверженные» Гюго. Он восходит к Сулье, Сю, Бальзаку, Жорж Санд. Социально-философский роман, философские и философско-исторические диалоги и городские трущобы. 381-382.

Характеристика «Братьев Карамазовых» — стр. 382.

Об Эдгаре По — 383.

Характеристика «Преступления и наказания», поиски «образа автора» и характера рассказа. 387-389.

Портреты в этом романе — 390.

О новеллах и их новой форме (в связи с менипповой сатирой) — стр. 392-393.

Западные новеллы — 395.

«Мастер молча говорить» — 398.

Повторяемость героев. Герой — «человек-проблема, человек-драма». «Решение такой задачи не знает конца, и действие такого конфликта не предвидит финала». Стр. 399. В этом проявление незавершенности. К идее.

Типология образов — 399 и дальше. О серьезности «Двойника» — 401.

Тяга к лейтмотивам и вариациям — 409.

Лестница и порог — 410.

Цельность творчества Достоевского — 414.

Романтический роман на реалистической базе — 414.

О русской черте жертвовать всем для идеи — 415.

Разработка авантюрно-фантастических сюжетов в целях ἀνάκρισις, т. е. в целях провоцирования с л о в а<,> в менипповой сатире. Человека ставят вне обычной колеи жизни, в условия<,> невозможные при обычном естественном порядке жизни. В преисподней, точнее<,> на ее пороге, на Луне, современный человек попадает в прошлое и т. п. Все это могло быть знакомо Достоевскому через протестантскую литературу, через диалогические произведения Вольтера и Дидро, через Гюго, Сю, Сулье, отчасти Бальзака, Эдгара По и др. С другой стороны<,> через житийную литературу, апокрифы, через христианскую литературу, пропитанную этими формами. Евангелие и Апокалипсис. Карнавальная линия была ему знакома через Рабле, Сервантеса, Шекспира и др. Мениппова сатира оказала огромное влияние на византийскую литературу и через нее на древнюю русскую письменность.

Введение вводных жанров, нарушившее эпическое единство тона и эпическую целостность, вносившее как бы множественность авторов и разноголосицу.

Современность и разрушение эпического прошлого. Эта литература не опиралась на предания и широко пользовалась вымыслом. Эпическая картина мира была подвергнута монологической переработке через авторитетное предание, на которое опирался эпос.

Здесь появляются зачатки идеологической многоголосости.

Множественность пространственных и временных позиций.

Правда, источники диалогической традиции — одни, карнавальной <—> другие; они не всегда совпадают.

Диалогическая техника в сократическом диалоге. Синкризы и анакризы. Цель их — вызывание, провоцирование с л о в а с помощью слов же (с помощью постановки вопросов, сведения и сталкивания собеседников и т. п.). Сократ называл себя сводни-

ком и повивальной бабкой и т. п. В менипповой сатире провоцирующие функции анакризы переходят к ситуации беседы и к сюжету. Правда<,> элементы этого складывались уже в сократическом диалоге (диалогизованная речь Сократа на суде, диалог о бессмертии в тюрьме перед казнью и некоторые другие). Здесь ситуация вызывает особое слово, предсмертное слово, слово «человека в человеке». Таким образом, уже здесь проявляется тенденция к созданию исключительной ситуации, очищающей слово от всякого автоматизма, объектности и типичности.

В сократических диалогах диалогический способ искания истины противопоставлялся официальному монологизму, претендующему на обладание готовой истиной. Сократ — «сводник»: он сводит людей и провоцирует на спор, в результате которого рождается истина, по отношению к которой Сократ выступает уже в качестве «повивальной бабки», помогая родиться истине. У Платона Сократ, как ведущий герой его диалогов, становится рупором авторского голоса, т. е. происходит известная монологизация диалога, хотя признание диалогической природы истины остается (в ослабленной форме) в его мировоззрении, ведь в противном случае диалог превратился бы у него в простой способ изложения (в педагогических целях). Впоследствии, когда диалог перешел на службу сложившимся, особенно официальным и авторитарным, мировоззрениям, он и стал простою формой изложения уже найденной и готовой истины, выродившись, наконец, в вопросно-ответную форму научения неофитов (катехизисы). Но такие диалогизованные формы, как мениппова сатира, диатриба и карнавализованная римская сатира, связанная с сатурналиями, сохранили существенную связь с диалогическим исканием истины (т. е. с пониманием ее диалогической природы) и с неофициальной народной культурой (враждебность этих жанров всему официальному, готовому и стабильному). Все официальное стремится к монологизму.

Диалогичность мировоззрения и мысли, открытая в сократическом диалоге, сочеталась с острой сюжетностью (авантюрно-фантастического характера) и с художественным изображением современной действительности в жанре менипповой сатиры.

Карнавализованные венецианские новеллы Жорж Санд (их очень любил Достоевский).

Сочетание с авантюрными сценами и изображениями современности имело место в мимах Софрона, но мы слишком мало знаем о них.

Как был связан с этой традицией Достоевский? Историческая телепатия. Всякие продолжения традиции связаны с новооткрытиями ранее открытого (лунная сатира у Достоевского).

Комедии Аристофана.

Диалог и солилоквиум (младшая Стоя, Эпиктет, Марк Аврелий).

1. Сократический диалог и его особенности; техника сократического диалога. Открытие диалогичности.

2. Сочетание диалогичности с острым фантастическим сюжетом и с натуралистическим изображением действительности в мениппповой сатире, логисториях и родственных жанрах (диатриба, ареталогия и др.). История мениппповой сатиры и ее разновидностей.

Особенности мениппповой сатиры.

3. Карнавализация мениппповой сатиры: 1) изначальная (карнавальные и площадные элементы в образе Сократа), 2) сатурналии.

4. Проникновение этих форм в христианскую литературу: античную, византийскую и средневековую.

5. Огромная роль этих форм в эпоху Возрождения и в протестантской литературе.

6. Элементы сократического диалога и мениппповой сатиры в творчестве Достоевского.

7. Карнавализация мира в творчестве Достоевского.

8. Пространственно-временные ценности у Достоевского (порог, лестница, площадь<)>, кризис и перерождение; отсутствие биографического времени (вообще органического времени роста и становления).

9. По каким линиям Достоевский приобщался к разнообразным традициям.

Область серьезно-смешного; ее противопоставление эпосу и драме. Важность ее для истории романа. Эпическая и диалогическая линии развития художественной прозы, романа. Условность этих терминов. Эпическая линия опиралась на традиции эпического рассказа, на одностильность этого рассказа, на одноголосость, эпическую изобразительность и завершенность, на эпическое, историческое и биографическое время, на эпическую, лирическую и историческую авторскую позицию (осложненную риторической). Из античных жанров она подвергалась определяющему влиянию эпоса, истории, новоаттической комедии, лирики и отчасти трагедии и классической риторики.

Диалогическая линия сложилась на почве серьезно-смешного.

Обе линии никогда не были чистыми, перекрещивались и смешивались, особенно в 19<ом> веке. Но в каждом отдельном произведении (и часто в творчестве отдельного автора в целом) доминантной была какая-нибудь одна из этих линий.

Для эпической линии характерен греческий роман, в особенности «Дафнис и Хлоя».

Мы должны допустить и непосредственное знакомство Достоевского, хотя бы поверхностное и иногда из вторых рук, с диалогами Платона, с Лукианом, с «Золотым ослом» Апулея и др., но мы полагаем, что непосредственное влияние этих произведений было незначительным и несущественным. Существенным и определяющим было их *преломленное* влияние через более близкие к Достоевскому по времени, по проблематике и по художественности традиции христианской литературы, 18го века, Возрождения и т. п. На него воздействовали лукиановские диалоги Вольтера и Дидро. Вряд ли он знал лунную сатиру Гриммельсхаузена. Мы считаем почти вовсе исключенным его знакомство (хотя бы и из третьих рук) с сатирами Варрона. Но такой непосредственный контакт с первоисточниками диалогической линии художественной прозы, если бы он и был, не имел бы существенного значения. Эти первоисточники имели определенное влияние на несколько антикварный <?>, гедонистический диалогизм Анатоля Франса, смаковавшего разнообразные чужие мысли, идеи и мировоззрения различных эпох, предхристианские и раннехристианские («Сад Эпикура», «Таис» и др.).

Карнавализованные «*Nekyia*». Мудрец несколько кинического типа, находящийся на грани безумия. (Начинающаяся белая горячка. Зыбкий, приглушенно амбивалентный тон, с элементами кинического шутовства. Инфернальная комика. Амбивалентность мудрости–безумия; рассуждение об умных и дураках.) Неуместность тона и поведения на кладбище в отношении покойников и смерти. Фамильярный контакт со смертью. Подшучивание. Профанация смерти. В землю брошены бесплодные зерна, не способные умереть и возродиться.

Рождается диалогическое понимание жизни и мысли.

Резкое отличие от трагического диалога. Сближение с Софроном.

1. Преобладание смехового в отличие от сократического диалога. Но возможно и освобождение от него (Боэций).

2. Сочетание диалога с острым авантюрно-фантастическим сюжетом провоцирующего характера; слово в исключительных сюжетных ситуациях; испытание философского слова жизнью.

3. Вульгаризация философии; моральная философия; не философ, а мудрец.

4. Идеолог: Диоген, Менипп; иногда другие мудрецы. Их испытание, продажа в рабство и т. п. Иногда испытывается не столько идея, сколько мудрость.

5. Сочетание философской идеи, фантастики и символизма с трущобным натурализмом; скитания и приключения правды на земле; мыслитель в трущобах и жизненной грязи и зле мира.

6. Характеристика хронотопа мениппвой сатиры; кризис и незавершенность.

7. Трехплановое построение мениппвой сатиры (например, «Ludus <de morte Claudii>» Сенеки).

8. Скитания по философским школам и религиозным учениям; посвящения и очищения.

9. Маниакальная тематика; роль сновидений и мечты.

10. Роль вставных жанров: новелл, речей, писем.

11. Площадная откровенность, скандалы, неуместное слово, эксцентричность.

12. Контрастные и амбивалентные сочетания: святая блудница, царь-раб, истинная свобода в рабстве (Диоген), благородный разбойник, философ-преступник (убийца) и т. п. Красота—безобразие, созерцание двух бездн.

13. Роль преисподней (некийя); «диалоги мертвых».

14. Роль утопий и утопического элемента.

Мениппвы сатиры писал Виланд (все его творчество лежит в этой линии), Гете. Элементы мениппвой сатиры у Гиппеля и Жан-Поля. Мениппова сатира у Анатоля Франса.

Особая тема: мениппова сатира у Гоголя («Нос» и др.). Специфическая фантастика мениппвой сатиры у Гофмана (линия Достоевского).

15. Универсализм и предельная миросозерцательность мениппвой сатиры; стремление трактовать последние вопросы духа, идейные искания.

16. Элементы гротеска в мениппвой сатире (в том числе и философский гротеск).

17. Трактовка в р е м е н и в мениппвой сатире.

18. Тема внутреннего раздвоения в мениппвой сатире («Бимаркус» Варрона). Солилоквия.

Фантастические путешествия по идеологическим морям у Варрона. Попадает в прошлое (у него же).

Мениппова сатира не была связана и скована требованиями правдоподобия, обычности, типичности. Не была она связана и мемуарно-историческими ограничениями, как сократический диалог. Не была связана и с преданием. Исключительная свобода сюжетного и философского вымысла. Перед нами уже художественный жанр. Свобода диалогических контактов.

Симпосион и надгробный пир у Варрона.

Широкий и глубокий историко-литературный контекст гарантирует нас от мелких и плоских истолкований из случайных и преходящих явлений короткой эпохи, из индивидуально-личных и интимных<,> психологических и биографических особенностей и т. п.

Двойные мысли. Лазейки сознания.

Прежде всего — неограниченная свобода создания исключительных ситуаций для провоцирования и испытания идеи-слова. Самая смелая фантастика: действие переносится с земли на Олимп, с Олимпа в преисподнюю, герои путешествуют на Луну, попадают в далекое прошлое и т. п.

Испытывается не завершенный характер, а последняя философская позиция в мире (в большинстве случаев киническая) мудреца.

Антисфен считал высшим плодом своей философии — способность диалогически общаться с самим собою.

«Байи» — курортный диалог Варрона.

Все поступки — решающие поступки, в каждом и весь человек и жизнь в ее целом.

Не внешняя судьба человека, а судьба его сознания, судьба воплощенной в нем идеи.

«Sesculixes» — странствия по идеологическим морям.

«Эвмениды» — различные формы безумия: стяжательство, честолюбие и др.

Скандалы и развенчания на Олимпе (выступление Момоса).

Менипп изображает многообразие жизненных положений для мудреца. Он, как Протей, жаждет превращений. Он пишет с неба письма богов к своим врагам.

Радикальная перемена судьбы (император — раб) у Сенеки, Лукиана, Апулея.

Тема искушений (мудреца, а в христианской литературе — святого).

Фантастические приключения правды.

Герой мениπповой сатиры — идеолог, его судьба — это судьба его идеи, его приключения <—> это приключения правды. Поэтому все обычные сюжетные моменты (любовь, брак, борьба, достижения фортуны) либо вовсе отпадают, либо в корне переосмысливаются. Биографическая схема жизненной судьбы отпадает. Герой становится независим от своей судьбы, его эпическая и биографическая целостность разрушается. Судьба становится чистой случайностью («игра фортуны»), не раскрывающей истинной сущности героя, не исчерпывающей всех его возможностей, герой не совпадает с самим собою. Киническое презрение к жизненному положению, к внешней значительности. Человек может радикально изменить свое внешнее положение, всю свою жизненную среду, может становиться другим в мечтах и безумии, может переродиться.

Развенчание ходячей правды. Диоген Лаэрций приписывает Гераклиду Понтику рассказ про человека с Луны, вероятно, в форме комического диалога с *утопическим* элементом («лунная сатира»). Ему же принадлежит и фантастико-утопический роман «Абарис» (поиски справедливого общества, страны<,> которую найдет у гиперборейцев).

Идея начинает жить сюжетною жизнью.

Бион: насмешки, нарочитые противоречия, парадоксы; он прошел через все философские школы в поисках правды, играя глубинами мысли. Первый облек философию в пестрый клоунский наряд. О нем Узенер, Ваксмут и др.

Ареталогия — чудесные деяния бога-исцелителя и его пророков, добродетельных людей.

Бион Борисфенит — мастер диатрибы, он «облек философию в пестрое одеяние гетеры».

«Аполлоний Тианский» Филострата — I в. н. э. — обширная ареталогия.

«Продажа жизней» Лукиана. Странствие за правдой на небо в «Икаромениппе». Самосожжение Перегрина в «О кончине Перегрина».

Ареталогия — связана с религиозными движениями первых веков нашей эры. «Деяния» и «страсти» пророков и чудотворцев различных религий, их рождение, странствия, проповеди, чудеса, страдания и приобщение к лику богов или героев (позже святых).

Ареталогический характер древнехристианской повествовательной письменности: многочисленные «евангелия» и «деяния апостолов». Большая часть их стала апокрифами.

«Жизнь Аполлония Тианского». Героем ареталогической литературы был и Пифагор.

От позднегреческих повествовательных жанров тянутся многочисленные нити к средневековой литературе, византийской, славянской и западноевропейской.

Мифологические «страсти». Мученичества героев ранних романов.

«Эфесская повесть» Ксенофонта Эфесского. Изображение низов общества: рабы, разбойники, хижина рыбака-мечтателя, тюрьма, образ благородного разбойника.

«Эфиопики» Гелиодора. Образ благородного разбойника. Неопифагорейская аскетическая тенденция. Очень популярна в средневековой Византии и на Западе.

Христианские романы:

«Деяния Павла и Феклы» (поиски св. Феклой любимого ею апостола Павла).

«Климентины» — поиски членами семьи друг друга. Гиперболы страдания и скорби. Обрезание от отчаяния руки матери. История борьбы Петра с Симоном-магом.

«Сатирикон».

Притоны и оргии тайных культов, сцены скандалов на площади или в гостинице, палуба корабля. Откровенная непосредственность.

«Золотой осел».

Чувственный человек — раб «слепой судьбы». Преодолевая чувственность, человек «одерживает победу над судьбой». После посвящения его принимает под свое покровительство уже другая судьба — судьба зрячая.

Игра резкими контрастами. Сближения разъединенного и далекого. Мезальянсы. Принципиальная неуместность и неблагообразие. Все это глубоко чуждо как строгим эпическим и лирическим жанрам, так и трагедии.

Взаимопроницаемость жанров серьезно-смехового.

Обесценение всех эпических и трагических ценностей, всех внешних положений человека в жизни, превращение их в разыгрываемые роли. Разложение всех добродетелей античного благообразия, «калокагатии». Внутренние ценности. Internum aeternum Августина. Карнавализация мира.

23 Зак. 227

Моральное экспериментирование, исключительные (гротескные) моральные положения: безумие, самоубийства, сны, побуждающие мечты.

От сцены чтения Евангелия в «Преступлении и наказании» веет менипповой сатирой.

Таким образом, мениппея — органическое сочетание напряженной идейности и философского диалога с авантюрной фантастикой и трущобным натурализмом.

Поиски исключительных экспериментальных позиций для наблюдения. «Икаромениппп» — город с высоты у Варрона.

«Хромой бес» Лесажа, Свифт, «Микромегас» Вольтера и т. п.

Мениппова сатира как своего рода злободневный публицистический «журнальный» жанр. Полемика и публицистика у Лукиана, у Петрония, у Варрона и др., пародирование современных направлений.

«Дневник писателя» — жанр, восходящий к истокам той же линии.

Синкриза последних вопросов. «Продажа жизней», т. е. последняя жизненная установка. Путь через философские школы. Бион.

Трехплановость. Потом — утопия, затем — эксперимент.

Развитие родственных жанров в орбите менипповой сатиры. Диатриба и солилоквиум.

Диатриба <—> наиболее внутренне диалогизованный риторический жанр, отличный от классической риторики. Диалогизация самого процесса речи и мышления. Бион как мастер диатрибы. Диалогичность становится структурным элементом мышления и речи и переходит в диалогическое отношение к себе самому. Антисфен. Эпиктет. Марк Аврелий. Августин. Мениппова сатира вбирает в себя и диатрибу и солилоквиум. «Бимаркус» Варрона. С другой стороны, мениппова сатира проникает в другие жанры: в романы, в ареталогические жанры и др. Строгая жанровая иерархия утрачивается, для эпохи характерно взаимопроникновение жанров.

Прежде чем коснуться развития мениппеи на послеантичной почве, необходимо коснуться карнавального характера смехового элемента в ней и вообще более широкой проблемы карнавализованной линии в развитии литературы.

Жизнь города с высоты в «Эндимионе».

Экспериментирующая фантастика: наблюдение с высоты и соответствующее изменение масштабов наблюдаемых явлений чело-

вечеcкой жизни. Влияние на фантастическую сатиру Свифта и Вольтера («Микромегас») и др.

Очень важное значение имеет то, что можно назвать морально-психологическим экспериментированием: изображение безумия (и страсти как безумия), мечты, снов, раздвоения личности и т. п. Изображение необычных, «ненормальных<»> морально-психологических состояний.

Безумие Геракла в ранних менипповых сатирах. Особая трактовка этих явлений, например, снов. Сны в эпосе не выводят человека за пределы его судьбы; пророческие сны, побуждающие и не разрушающие целостность эпической судьбы и эпического события, напротив, укрепляют ее. Человек во сне не становится другим человеком.

Геракл у Антисфена.

Сновидения, мечты, безумие разбивают эпическую и трагическую целостность человека и его судьбы, раскрывая в нем возможности иного человека и иной жизни, утрачивается его завершенность, он перестает совпадать с самим собою. Разрушению целостности и завершенности содействует и диалогическое отношение к себе самому. Интересно изображение раздвоения в «Бимаркусе» Варрона: комический диалог, переходящий в раздвоение. Марк обещал написать о тропах и фигурах, но не выполняет своего обещания. Другой Марк напоминает ему об этом. Но первый Марк не может сосредоточиться на этом: отвлекается чтением Гомера, сочиняет стихи и пр. Это комический диалог с самим собою, но он оказал влияние на «Soliloquia» Августина. Фрагменты из «Эвменид»: стяжательство, честолюбие и др.

1. Утопичность.
2. Контрастность и оксюморонность.
3. Вставные жанры.
4. Откровенность, скандалы, эксцентричность.
5. Публицистика и фельетон.

То мироощущение, которое воплощено в формах карнавального действа и которое можно вычитать из этих форм (прочитать их). Понять язык зрелищных карнавальных форм и прежде всего карнавальный смех. Литературные (словесные) жанры, связанные с этими формами и переводящие на язык слова карнавальное мироощущение. Сначала карнавальный смех, а потом — смысл зрелищных форм. Возврат сатурнова века.

Дух карнавальных м е з а л ь я н с о в. Специфический язык карнавала. Его нельзя адэкватно перевести на теоретический, на-

учный язык слов. Попытка Гете. Но на художественный язык, язык словесных образов, можно, и литература это делает. Литература передает карнавальное мироощущение и карнавальную символику на языке словесных художественных образов.

В чем же проявляется карнавализация в литературе? Карнавал — это особого рода зрелищная форма, зрелище без рампы<,> в котором все участвуют, в которое входят (нет наивных зрителей<)>. Ареной является площадь (и прилегающие улицы). Это площадь (обычно соборная), где торгуют, объявляют приказы, происходят народные собрания (в античности), совершаются казни и т. п. Это — реальная площадь реального города. Но в карнавальные дни эта площадь становится особым миром, в котором отменяются законы, ограничения и запреты *обычной* внекарнавальной жизни. Входящие на карнавальную площадь вступают в утопический мир вольности, равенства (карнавальная отмена всех и всяческих иерархических отношений), изобилия, возрождения, в вернувшийся на землю золотой век Сатурна, в «мир наоборот» (monde à l'envers), в мир фамильярного контакта, предельной откровенности и т. п. Увенчание и развенчание царя, его избиение (в древности казнь), переодевания. Экстерриториальность народной площади в средние века. Площадь пронизывалась символическим значением, оставаясь реальною, *переживалась* как обрядово-символическая. Действия и события на площади получали дополнительное символическое осмысление, обрядово-символические карнавальные обертоны. Логика этих действ — логика смен и обновлений, чреватой и рождающей смерти. Амбивалентность. Все это тысячелетиями проникало в структуру художественного образа, создавало карнавальные обертоны образов. Все это сквозит за реальными жизненными положениями и прагматическими мотивировками. Художественная структура и образность на протяжении тысячелетий непрерывной карнавальной традиции впитывали в себя это дополнительное (но очень важное) карнавальное осмысление.

Совещания богов у Лукиана не просто пародии на Гомера, а *карнавальные* пародии.

Порог и площадь в менипповой сатире. От карнавала органичность сочетания разнородных элементов. Перевод карнавальных символов на более рациональный язык словесных художественных образов.

Вольность как свобода от всего официального.

За реалистическим образом просвечивает его карнавальное значение, включающее его в другой план более глубокого и, так сказать, общечеловеческого осмысления.

В заключение мы должны особо подчеркнуть необычайную органичность и одновременно пластичность этого жанра. Оставаясь самим собой<,> он<,> как Протей<,> принимает различные формы. Он вбирает в себя другие жанры и проникает в них.

Место кризиса и катастрофы — порог и площадь.

Внутренняя логика жанра, определяющая неразрывное сцепление всех его элементов.

Диалогический подход к себе самому освобождает от власти и иллюзий внешности положения и значения, значения в глазах других. Борьба с овнешняющей точкой зрения другого.

Ритуальный характер карнавального смеха. Нельзя его модернизировать. Это не осмеяние отрицательных явлений. *Осмеяние высшего*. Похоронный смех. Смех и хоронит и возрождает одновременно. Осмеяние всего священного. Смех сопровождает и выражает *великую смену*. Миросозерцательный характер смеха. Народный характер. Утопичность смеха. Сатурналии. Развенчание и увенчание. Отмена иерархии. Фамильярность. *Карнавальное мироощущение*. Относительность порядка и власти. *Мир наизнанку*. *Переодевания*. Смены и перемены. Отмена всего официального. *Жизнь, выведенная из обычной колеи*. Карнавальные вольности. Амбивалентность.

Относительность всего существующего миропорядка. *Пафос смен и перемен*. Карнавальная площадь. *Обряды увенчания и развенчания*. *Контрастные пары*. Свобода, равенство, изобилие.

Чередование верха и низа, высокого и низкого. Карнавальная *эксцентричность*.

Отрицание всего нормального, естественного, обычного.

1) Площадь и ее символическое значение.

2) Увенчание и развенчание. Пафос смен.

3) Рождение и смерть. Амбивалентность.

4) Смех; осмеяние высшего и священного, карнавальная профанация.

Карнавал проник во многие европейские языки, в жестикуляционный фонд, в образное мышление европейских народов.

Закрепить <в> образах (двуединых) смену, кризис, рождение из смерти. Умирающее и прорастающее зерно. Смерть чревата рождением. Благословляющее проклятие. Сочетание в одном двуедином образе верха и низа.

Парные образы и двойники.

Транспонирование фамильярного контакта в литературу — в построение сюжета и сюжетных ситуаций, в фамильярную авторскую позицию в отношении к героям (и вообще <к> изображаемому миру), в словесный стиль и т. п.

Здесь вырабатывается особый тип взаимоотношения человека с человеком, невозможный в реальных жизненных условиях классового общества, и особый тип мышления человека, освобожденного от влияния социально-иерархического положения его и оценок. Эта категория фамильярного контакта определяет и характер органических массовых действ и в вольных карнавальных жестах<,> и в карнавальном слове. Карнавальные мезальянсы и карнавальные профанации.

Категория шутовских увенчаний и развенчаний. Осуществление относительности существующего строя и существующей власти, всего миропорядка. Пафос смен и перемен. Эти категории — не отвлеченные мысли, а формы полуреально осуществляемой жизни.

Отчетливее всего карнавальная мысль в сатурналиях.

Категория скандала. События<,> отрешенные от предания, от пиететного восприятия, от осмысления как высокой необходимости. Событие профанное и профанирующее. Человек<,> освобожденный от логики жизненного, иерархического положения, которое диктовало ему в жизни формы поведения и речи, становится эксцентричным.

Категория амбивалентности: зиждительная смерть, благословляющие проклятия, слияние хвалы и брани, высокого и низкого, мудрого и глупого и т. п.

Отвлеченная мысль никогда не может определить сколько-нибудь существенного и устойчивого художественного образа, худ<ожественной> ситуации, сюжета, тем более элементов жанровой формы. Необходимо мышление в формах самой жизни, мысль<,> воплощенная в конкретно-чувственных формах, разыгранная жизнь.

[На землю хлеб бросать можно: зерно, посев, оплодотворение; на пол — нельзя: бесплодное лоно. Это карнавальная логика].

Материально-телесные символы, связанные с оплодотворением земли и тела. Карнавальные непристойности. Карнаваль-

ный огонь<,> сжигающий и возрождающий мир. Карнавальная смена всего, кризис и возрождение.

Амбивалентная форма «Идиота» и влияние «Дон Кихота». Поиски дачи (письмо Майкова). Наивные представления о реализме. За дачей — реальной — все равно должна просвечивать карнавальная площадь. Положение — одежда, с которой в карнавале играют (переодевания и карнавальные мистификации). Приключения аристократов в трущобах.

Действия, жесты и слова становятся эксцентричными, неуместными на фоне обычного строя и порядка жизни, ибо они не определяются положением людей в этом строе.

Транспонировка в литературу, сюжетная ситуация, фамильярная позиция автора, мезальянсы и профанации, эксцентричность, изменение образа героя. Все это невозможно в эпосе и трагедии.

Тот же мир в карнавальном аспекте.

Переход к карнавальным действам и основному ядру карнавального мироощущения.

Образ в зоне фамильярного контакта.

Очищающие образ героя приземлением и смехом карнавальные легенды, принципиально отличные от героизующих преданий. Карнавальная легенда не отрицает героя, она его фамильяризует и очеловечивает, она, как и карнавальный смех, амбивалентна.

Развенчание стало формой конкретно-чувственного осмысления явлений жизни.

Превращение одежд в бутафорию. Развенчание не есть голое разоблачение. Оно амбивалентно.

Обряд увенчания носит шутовской характер, так как последующее развенчание предрешено. Кроме того, увенчивается антипод настоящего короля — раб или шут (мир наизнанку).

Карнавализация — постоянное разрушение барьеров между жанрами, между мыслями, между стилями путем фамильярного контакта. Основа всего — карнавальное мироощущение.

Карнавальная природа пародии. Это — создание развенчивающего двойника, это — тот же мир наизнанку. Это — амбивалентность серьезно-смешного. Все имеет свою пародию, т. е. свой смеховой аспект, все обновляется через смерть (пародия — похоронный смех). Пародийность, сохраняющая этот глубокий карнавальный смысл, и могла порождать такие глубокие произведения<,> как «Дон Кихот» (и образ Дон Кихота, рожденный пародией). В формальной литературной пародии нового времени карнавальный смысл (т. е. карнавальное мироощущение, соотнесенность пародии со смертью-возрождением) почти вовсе утрачи-

вается. В пародиях эпохи Возрождения этот элемент был еще жив. И смех был еще амбивалентен, т. е. был формой выражения мировоззрения. В Риме — пародии на похоронах и на триумфах.

Структура карнавального образа. Он стремится охватить оба полюса становления или оба члена антитезы: рождение и смерть, верх и низ (высокое и низкое), утверждение и отрицание, трагическое и комическое, хвалу и брань, любовь и ненависть. Причем одно отражается в другом по принципу фигур на игральных картах.

У Достоевского все живет только на своих границах с противоположным. Любовь граничит с ненавистью, понимает ее и отражается в ней. Версилов. Вера живет только на самой границе с неверием и понимает неверие, отражается в нем; атеизм на границе с верой. Высота встраивается в низ, добродетель в грех, чистота в порок.

Неверие знает все, что знает вера, вера — все, что знает неверие.

Карнавальный контакт веры с неверием. Сближение далекого, сочетание несоединимого.

Не должно быть в мире ничего не знающего друг о друге, не отражающегося друг в друге, навеки разделенного и несочетаемого.

Жажда все сводить, все заставить взаимоосвещаться (диалогически). Для этого нужна карнавальная свобода. Сводить и сочетать. Для этого нужно свободное отношение к пространству и времени, их карнавальная интерпретация.

Все должно стать одновременным, сойтись, столкнуться в одной точке, преодолевая пространство и время.

Переодевания (смена одежд и положений). Карнавальные мистификации. Это — действа. Обмен подарками и пр. — изобилие.

Амбивалентный ритуальный смех над высшим.

Место кризиса и катастрофы — порог и площадь.

Карнавальные пары.

Карнавальная площадь. Ее амбивалентность.

Амбивалентные образы карнавала.

Карнавальный огонь.

Мы не будем здесь останавливаться на различных вариациях обряда увенчания-развенчания (по эпохам и праздникам). Назо-

вем обычные действа: переодевания, т. е. смены одежд, жизненных положений и судеб, карнавальные мистификации, обмен подарками (связь с изобилием) и др. Все эти действа также транспонировались в литературу, придавая символическую глубину и амбивалентность соответствующим сюжетам и сюжетным конфликтам. Но, конечно, особенное значение имел обряд увенчания—развенчания. Он определил развенчивающий тип построения художественного образа и целого произведения, построенного как амбивалентное развенчание. Но если карнавальная глубина и амбивалентность угасают в нем (погасает карнавальный огонь), то это вырождается в голое (т. е. чисто отрицательное) разоблачение морального или социально-политического характера, образы становятся однопланными, и произведение, в сущности<,> утрачивает художественный характер, становится публицистическим.

Переходим к амбивалентной природе отдельных моментов и образов карнавала. Двуединство.

В основе авантюрно-социального романа (Сулье, Сю, отчасти у Бальзака и Диккенса) лежит карнавальная игра (карнавальные мезальянсы, антитезы и контрасты, эксцентричность и скандал, увенчания—развенчания, карнавальные переодевания и мистификации, элементы к а р н а в а л ь н о й у т о п и и). У Сулье и у Сю эта карнавальная игра лежит на самой периферии, у Бальзака, Диккенса, Теккерея, Гюго она отодвинута в глубину. Меньше карнавальной внешности, но больше внутреннего карнавального мироощущения (многоплановости, амбивалентности и универсализма).

Карнавальный универсализм. Карнавальная мысль живет в сфере последних вопросов, но она дает им не отвлеченно-философское или религиозно-догматическое решение, а разыгрывает их в конкретно-чувственной форме всенародных карнавальных действ и образов.

Параллельное развитие аналогичных форм и действ (на основе общего происхождения из условий первобытного мироощущения) в различных религиозных культах (от элевсинских мистерий до христианского культа — литургии и др.). Но в религиозных культах аналогичные действа и символы догматизируются и абсолютизируются, пафос смен и веселая карнавальная относительность угасают. Поэтому и влияние этих культовых образов на литературу совершенно иное, чем аналогичных карнавальных образов. Но в эллинистическую эпоху эти линии еще сплетаются (например, в «Золотом осле» Апулея, в «Климентинах»). По мере догматизации и абсолютизации эти линии резко расходятся (при сохранении

чисто внешнего сходства). Но и в новое время происходит иногда их взаимное сближение и переплетение... Карнавальный огонь как бы растопляет догматическую и абсолютистскую застылость культовых действ и символов.

Старофранцузские Desputaisons. Moralité — диалоги лукиановского типа. Débats, dits.

Влияние мениппповой сатиры и родственных жанров на средневековую литературу: на византийскую (а через нее на славянскую и древнерусскую письменность) и западноевропейскую.

Элементы мениипповой сатиры: диалогичность — dits и т. п. Синкризы в новой форме. Соломон и Маркольф. Симпосион. «Cena Cypriani» и др. С другой стороны — народная литература. Parodia sacra. Проникновение элементов мениппеи и в высокие жанры.

Карнавал. Местные карнавальные празднества. Огромная роль площади в жизни средневековья.

Деперье. «Satire Ménippée», «Moyen de parvenir». Протестантская сатира. Диалоги на пороге и у небесных врат. Карнавальность Рабле, Сервантеса, Гриммельсхаузена. 17 век. Сорель. Диалогическая линия. Вольтер, Дидро. Скаррон, Филдинг, Лесаж. Свифт. Социально-авантюрный роман. Виланд. Гете. Гиппель, Жан-Поль. Эдгар По. Генрих Гейне.

Карнавализующая сила Мышкина: где он, там иерархические барьеры становятся проницаемыми, рождается карнавальная откровенность; сочетается далекое, мезальянсы. Сам он не вступает ни в какие серьезные и ограничивающие его жизненные связи, не входит в нее <в жизнь> до конца, остается на касательной к жизненному кругу. Отношение к сопернику-брату (Рогожину). Любовь, не могущая воплотиться и принять жизненные формы (любовь к двум). Безумие–мудрость. Сила–слабость (Лев–Мышкин).

Вагон третьего класса. Карнавальная беседа лакея и князя в передней. Застольная беседа и рассказы князя. Чтение по лицам. Мистификация в передней. Скандал в гостиной и т. п. Соединяет несоединимость идеала с жизнью (как в «Дон Кихоте»). Особая фантастическая атмосфера «Идиота».

За завтраком снова тема смертной казни и последних моментов сознания, тема неуместна здесь, в далеком от п о р о г а внутреннем пространстве, н а п о м и н а н и е о п о р о г е. Рассказ о Мари не менее неуместен.

Он разрушает барьеры и «проницает», он своим явлением, своей личностью релятивизирует все, что разъединяет людей и придает ложную с е р ь е з н о с т ь жизни. Детскость его и генеральши.

Касательная. Он стоит на границе жизни: он понимает <ее> всю до конца (больше других), но войти в нее и приобщиться к ней не может.

Мы здесь вовсе не касаемся содержательной глубины этого изумительного образа, нас интересует только его формально-карнавализующая функция.

В центре романа стоит по-карнавальному амбивалентный образ кн<язя> Мышкина — «идиота». Это — человек, который в особом исключительном смысле не занимает никакого положения в жизни, которое определяло бы его поведение и мысли и ограничивало бы его чистую человечность (так, любя Настасью Филипповну, он по-братски любит своего соперника Рогожина и т. п.)<,> с точки зрения жизненной логики является н е у м е с т н ы м и крайне эксцентричным: братская любовь к своему сопернику, покушавшемуся на его жизнь, любовь к двум женщинам сразу и непонимание несовместимости этого. У него это целостно и органично. Также вопреки своему положению поступает и героиня, но <не> целостно и не органично, она — безумная (сумасшедшая), он — идиот.

В романе «Бесы» вся жизнь, в которой бесы действуют, изображена как карнавальная преисподняя (все вышло из своей колеи: скандалы, самозванства и мистификации, увенчания—развенчания и т. д.<)>. Тема самозванства (разоблачение Ставрогина-сатаны Хромоножкой и идея Петра Верховенского объявить Ставрогина Иваном-Царевичем<)>. Вся жизнь целого города превращается в сплошной карнавальный скандал. Петр Верховенский как двойник-антипод Мышкина: явился из Швейцарии, фамильяризовал все, но в прямо противоположном направлении.

1. Особенность тона.

Диатриба или проповедь и исповедь.

2. Энциклопедия тем и проблем.

3. Тема смешного человека, который сам знает, что он смешной.

4. Я и все другие (один знает истину).

5. Тема равнодушия.

6. Тема самоубийства и последних мгновений. Моральное экспериментирование. Этический солипсизм.

7. Рассуждение о поступке на Луне.

8. Миллиарды лет презрения.

9. Тема двойника и вечного возвращения.

10. Наивная целостность и рождение сознания.

11. Трущобный натурализм.

12. Образ девочки.

Характеристика своеобразной логики сновидения, так сказать, творческого метода сновидений. Но по существу это характеристика собственно творческого момента, примененного не только в данном рассказе. На кризисных, переломных моментах. И другой важный момент: видение истины.

«...совершалось все так, как всегда во сне, когда перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка, и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце».

Достоевский не развертывает исторического и биографического времени, он останавливается лишь на точках-кризисах и сменах. Необычное и исключительное.

Отчасти и *Дон Кихот* с его проповедью золотого века, над которым все смеются и все считают безумным. Это как бы исповедь человечества.

Интерес к миру, в котором меня не будет. Проблема этического соллипсизма.

Тема жестокого сладострастия. *Сенека*.

Проблема невинной целостности и проблема *сознания*.

Жизнь и проповедь.

Живой образ истины.

В один час все бы сразу устроилось.

Это — энциклопедическая проблема и тема всего творчества Достоевского. Их содержательная глубина, которой мы не будем касаться.

Судьба рода человеческого. Земной рай, грехопадение, будущее возрождение. Раскрывается внутренняя связь мистерии и мениппповой сатиры. «Последний день <осужденного>» Гюго.

Стоическая *проблема равнодушия*, снимающего все проблемы.

Проблема «я» и «все другие». Все над ним смеются, а теперь все считают его и сумасшедшим, а он *один* знает истину.

(Ситуация Демокрита в «Гиппократовом романе» или, вероятно, в «Абдеритянах» Виланда).

Трущобный натурализм: капитан и его пьяные собутыльники, игра и драка в соседней комнате.

Образ обиженной девочки (Нелли, сон Свидригайлова, Лиза из «Вечного мужа», исповедь Ставрогина. Расширение роли обиженного ребенка в «Братьях Карамазовых»).

Видение рая дано в античном стиле (золотой век): на островах греческого архипелага (как во сне Версилова).

Утрата наивной целостности и рождение сознания, науки, права, идеала, страдания.

Наивность, чистота и счастье: у Руссо и в <3 нрзб.>.

Веселье на кладбище (пришел для развенчания), ресторан у ворот кладбища. Попытка важничать и соблюдать чины (τῦφος). Анакриза, позволяющая освободиться от лжи. Можно говорить правду до конца. Но чем оказывается эта правда — обнажиться (сладострастное обнажение-признание). Генералы среднего и высшего ранга, светская красавица, капитанша, дама, мальчик, инженер, надворный советник, фельетонист с редактором и пр. Просвечивает карнавальная площадь: игра в карты задала тон. Мезальянсы. Полемичность и внутренняя диалогичность рассказа: начинается прямо с полемики с отсутствующим Семеном Ардалионовичем. Преферанс в могиле. Фантастика в целях анакризы.

Все *неуместно* здесь, все нарушает обычную логику жизни и общепринятый пиэтет: и *веселье* провожающих, и ресторан у врат, и брошенный бутерброд на могиле, и преферанс в могиле, и фамильярное, профанирующее отношение к «смерти таинству», и сладострастное обнажение. Один лавочник знает благообразное и непрофанирующее таинство смерти, ждет сороковин, все у него *уместно* (всему свое место). Развенчание современного покойника и современной жизни. Но развенчание амбивалентное: умри, чтобы возродиться и обновиться. Предельный цинизм исповедальной правды без единого грана покаяния. Предельно сжато основные мотивы трех последних романов. И «Бобок»<,> символ древних карнавальных и погребальных обрядов (бобовая каша на могилах). Действие и диалоги происходят на пороге: пороге могилы, пороге второй жизни («последние два месяца»), пороге окончательной смерти. С чем они воскреснут.

[Вера на пороге неверия, и неверие на пороге веры, жизнь и мысль на границе.]

[Самоубийство и смертная казнь как анакризы: сознание на пороге смерти.]

Разврат в могиле. Предельное разложение человека и его сознания.

Карнавализованная мениппова сатира и «Скверный анекдот» и «Двойник».

Это не стилизация, это дальнейшая жизнь<,> возрождение и обновление жанра (ибо жанр живет только возрождаясь и обновляясь в новых оригинальных произведениях).

Это похоронный смех, смех на могиле. Но это амбивалентный зиждительный смех: возродить через осмеяние.

Двойственная интонация в двойственном же и зыбком авторском освещении.

Инфернальная комика — несколько ослабленная и переработанная комика мистерийного черта. Какое-то фамильярное и профанирующее отношение к кладбищу, похоронам (унижающее и приземляющее)<,> к покойникам, к смерти; и в то же время негодование на предельную профанацию смерти со стороны самих покойников, свидетелем которой он становится. Символика сочетается <с> натурализмом в изображении кладбища, кладбищенской толпы, тяжелого духа (профанирующий каламбур с духовенством).

Он сам приводит характеристику своего слога, данную одним приятелем, с которой соглашается.

Сам он как раз хотел бы уважать (т. е. стремится к пиэтету, да не находит пиэтета).

Предложение Клиневича «рассказать вслух наши истории и уже ничего не стыдиться». Аналогичные предложения мистерийных чертей. Фердыщенко в «Идиоте» в стиле карнавальной преисподней.

Знал «Apocolocynthosis». Веселье на похоронах. Кладбище. Циничное развенчание смерти (умирает в момент испражнения), игра в кости в преисподней. Знал стилизованную сатиру Буало.

Эта карнавальная преисподняя (с цинизмом, сладострастием, светской пустотой и алчностью, разношерстностью и т. д.) комментирует внутренне карнавализованные сцены в гостиных с их эксцентричностью и «обнажениями»-развенчаниями, с их эксцентрической откровенностью. (Настасья Филипповна, распоясавшийся Ипполит на именинах князя. Скандалы и разоблачения на

поминках Мармеладова. Интриги, грязь, низкие расчеты, взрывы накопившейся неправды и озлобления. Лопаются «гнилые веревки». Те же эксцентрические откровенности (лопнули гнилые веревки) на празднике в «Бесах».<)>

Л. Толстой тоже показывает «гнилые веревки», но вовсе не карнавальным и не фантастическим образом. Морально-психологический и социальный анализ в рамках совершенного жизненного правдоподобия.

Человек ненормальный (сумасшедший, чудак), выведенный из обычной жизненной колеи. Человек, непризнанный всеми, смешной человек, не как *все*, в конфликте со всеми.

367. О Сирано.

И античная мениппова сатира всегда несколько пародирует себя самое.

Исповедь без покаяния<,> доведенная до предела. Не способны умереть и возродиться и обновиться, очиститься от себя, чтобы стать другими. Бесплодные зерна, брошенные в землю. Ментальное сладострастие.

Все лучи творчества собраны в фокусе этого короткого произведения. *Не случайно*, что этим фокусом оказалась именно «мениппова сатира». Внешние сходства и внутренние созвучия. Кто писал разговоры мертвых. Все позволено. Князь Валковский. Внутренняя близость с эпизодами у Настасьи Филипповны. Тема сладострастия, овладевшего сознанием и мыслью. Образ простолюдина с «благообразием». Тема неуместности. Герой из подполья. Генерал Дроздов из «Бесов» среди нигилистов. Ст. Верховенский, который лгал всю свою жизнь.

Менипповы сатиры начал писать поздно, и они случайны для его творчества. Лебезятников — подхалим мысли (правда, здесь он не нигилист). *Голоса*, мы их не видим, а только слышим, но они все целиком перед нами, они раскрываются в своем слове.

Обнажение, благодаря фантастическому сюжету, внутренней логике карнавальной преисподней в «Бобке»<,> в некоторой степени комментирует для нас более сложную логику этих сцен у Достоевского. Карнавальные категории и действа, анализ которых мы дали раньше, помогли, как нам кажется, проникнуть в художественную структуру этой специфической особенности Достоевского (их часто считали неправдоподобными и художественно неоправданными).

Эти сцены с их пафосом неожиданных смен и перемен, скандалов, случайностей, пестроты, эксцентричности, очень часто оце-

нивались как жизненно неправдоподобные, сумбурные и художественно неоправданные.

Отличие в тоне. Смех перешел в содержание.

Младшая Стоя. Человек сам все о себе знает. Тема равнодушия мудреца (как способ решения всех вопросов).

Проблема последних мгновений. Моральные эксперименты. Перед самоубийством неясно ощущает стыд за свои поступки. Жанр последних вопросов. Через два часа все угаснет.

Тема солипсизма.

Рассуждения о поступке на Луне. Ставрогин в беседе с Кирилловым. Тема самоубийства.

Проблема сна. Для истины все равно<,> во сне или наяву. Истина остается истиной.

Миллиарды лет презрения (Иван, анекдот черта).

Останавливается лишь на моментах, о которых грезит сердце.

Тема двойника и вечного возвращения.

<...> [Письмо, дневник, исповедь, диалог, но не рассказ (если же рассказ, то полупародийный или прямо чужой рассказ). Это характерная особенность диалогической линии.<]>

Изображение земного рая выдержано в тонах античного золотого века и созвучно сну Версилова. Разложение первобытной целостности и чистоты. Многое созвучно сибирскому сну Раскольникова и некоторым мотивам «Великого инквизитора».

Слово, обращенное к мирозданию, к творцу его, ко всем людям перед небом и перед землею.

«Кроткая», «Записки из подполья», «Скверный анекдот».

Карнавальная природа игры (и карнавальное ощущение игрока): резкая смена судеб, мгновенные подъемы и падения человеческого положения, карнавальное ощущение равенства всех у рулеточного стола (перед лицом фортуны), время игры, где миг по своему значению приравнивается к годам. Карнавализующее влияние рулетки на всю окружающую жизнь. «Игрок». Игра (ставка) подобна кризису, человек ощущает себя на пороге. <...>

Элементы менипповой сатиры. Синкриза Ставрогина со своими двойниками. Синкриза с Смердяковым. Раскольников и Свидригайлов. «Бесы» и «Карамазовы» особенно пронизаны элементами менипповой сатиры. Карнавализация шире мениппо вой сатиры.

«Дядюшкин сон», «Преступление и наказание», «Идиот», «Игрок», «Бесы», «Карамазовы». Источники.

Карнавализация не имеет непосредственным источником карнавал.

Источники: Лесаж «Жиль Блаз». Диккенс и влияние английского карнавального фольклора.

Различный характер карнавализации и различные направления ее переосмысления. «Бочка Амонтильядо». Боккаччо. Рабле. Шекспир. Сервантес. Карнавализованные болдинские трагедии Пушкина (особенно «Пир во время чумы» и «Каменный гость»<)>, «Беппо» и «Дон Жуан» Байрона, «Король-чума» По. Чума как анакриза, выводящая людей из обычной колеи, последние мгновения. У Фукидида. Самообнажение и вольность.

«Коринна» де Сталь.

«Венецианские повести» Жорж Санд.

«Последняя Альдини» (переводил). «Орас», «Ускок» — восхищался в юности.

Плутовской роман. Жизнь вне обычной колеи, развенчания положений, иерархий, игра ими, смены и перемены. «Жиль Блаз».

Растерзание карнавального короля — женщины-чучела зимы или старого года.

Карнавальное разъятие на части.

Люди, выведенные из колеи реформами, наступлением капитализма<,> — карнавализация жизни. Сближение разъединенного, падение иерархической дистанции и благообразия. Второй план — углубленный, общечеловеческий, раздвигающий подмостки сцены, комнату до площади.

Тема русских за границей — люди, выведенные из колеи. Мир наизнанку. Более глубокие моменты — пародирующие героя двойники, в которых он умирает.

Люди лишены опоры во внешнем положении, в сложившихся и освященных формах жизни. Загнанные внутрь себя, стоящие на пороге или на площади. Лопнули гнилые веревки. И идеи вышли из своих иерархических гнезд (как слово из своих замкнутых стилистических сфер и семантических гнезд) и столкнулись в абсолютном диалоге. Карнавальный контакт идей. Всенародность и универсализм.

Любовь-ненависть. Жизнь чувств-страстей и идей на границе. Охватить обе бездны, оба полюса становления, жизнь и смерть.

Образ, охватывающий оба члена антитезы, верх и низ, верхнее отражается в нижнем и обратно.

«Пьяненькие». Фамильярное и профанирующее влияние патетики. Но главное: карнавализующая сила идеи и карнавальный контакт идей. Источники: Сулье, Сю и главное Бальзак. Развенчание институтов власти Раскольниковым. Поклонился на площади.

Изъятый из обычной жизни коллектива (русский за границей, каторжник).

Обертон карнавальной жизни — Мышкин (развенчание поляка в Мокром). Кутеж, переходящий в хождение по мукам.

«Исповедь горячего сердца». Тема убийства отца. (Кто убийца?) Карнавальное развенчание суда. Все это ушло в самые глубинные пласты.

Влияние «Пиковой дамы». Создавать такие сюжетные ситуации, которые раскрывали бы человека в человеке. Это не внешняя схема, а внутренняя точка зрения, форма видения, позволяющая проникать в глубинные пласты человека и человеческих отношений. Одновременно эта точка зрения была удивительно продуктивна для импликации бурно наступающих капиталистических отношений, когда различные прежние формы жизни, нормы и цели превращались в гнилые веревки и обнажалась скрытая до того амбивалентная и незавершенная природа человека и человеческой мысли. Не только люди и их поступки, но и идеи вышли из своих иерархических гнезд.

Герой «вне своей среды» (Ермилов).

Есть здесь и острые социальные темы.

Великосветская подделка акций и великосветский растратчик.

Роль порога и кризиса. Хождение души по мытарствам.

Правда, доступная этим людям, бесстыдная правда. Гнилые веревки сдерживают только эту — чисто бесстыдную правду.

Проблема предельного равнодушия.

Смешное неблагообразие смертей самоубийц.

Разнообразие менипповой сатиры. Ее необычайная жанровая пластичность и ее приспособленность к проникновению в «глубины души человеческой». Диалогический подход к человеку.

В условиях менипповой сатиры все эти темы оказались в родной стихии, но в крайне обостренной форме.

Положение человека, который один знает истину.

[Карнавализация создает второй план (безмерно более широкий и глубокий), общечеловеческого значения. Раздвигает узкую сцену ограниченной частной жизни определенной эпохи до мировой общечеловеческой сцены, комнату раздвигает до площади. Заставляет ощущать под полом преисподнюю и над потолком небо.] Подводит подо все три плана мистерийной сцены. Слова начинают звучать не «здесь», а в «мире», голоса начинают говорить перед Богом<,> как в подлинной мистерии. Именно в этой атмосфере и возможен незавершенный диалог Достоевского.

Воззвание к небу «смешного человека». Мистерийность здесь особенно ясна. Судьба человека, грехопадение и грядущее возрождение.

Карнавализация, кроме того, позволяет раздвинуть узкую сцену частной жизни определенной эпохи до предельно универсальной общечеловеческой мистерийной сцены. <...>

Мы говорим о слове, а не о языке, так как имеем в виду конкретную и многогранную жизнь слова в его целокупности, а не язык как предмет лингвистики, полученный путем отвлечения от некоторых существенных сторон живого конкретного слова. Эти стороны изучаются философией языка и металингвистическими дисциплинами. Наши последующие анализы носят в основном металингвистический характер, что, конечно, не исключает и их теснейшей связи с лингвистикой.

С точки зрения узко лингвистического подхода между монологическим и полифоническим использованием слова в романе (вообще в художественной прозе) нельзя увидеть никаких существенных, принципиальных различий.

В многоголосом романе Достоевского гораздо меньше языковой дифференциации, оркестровки темы речевыми стилями, территориальными и профессиональными диалектами, жаргоном и т. п., чем у больших писателей-монологистов (Толстого, Лескова и др.). При внешнем или узко лингвистическом подходе может показаться, что герои его романов (ведущие) говорят одним и тем же «авторским» языком. В этом его обвиняли многие критики, в том числе даже Л. Толстой. Это вполне понятно: резкие речевые характеристики, с помощью речевых и социальных стилей<,> способствуют созданию объектных и завершенных образов, снижают

полноценную идейность (смысловую полноценность) высказываний. Там, где диалогически сходятся человек в человеке в медиуме идей, речевые характеристики утрачивают всякое художественное значение и отпадают. Самостоятельность голоса героя по отношению к автору определяется не ими.

Диалогические отношения (в том числе и диалогические отношения говорящего к собственному слову) — предмет металингвистики. Двуголосые слова.

Главный предмет нашего анализа — диалогические отношения — диалогизм. Это отношения не между языковыми элементами, а между целыми высказываниями. Однако эти отношения проникают и внутрь высказывания. Более того, в отдельное слово, поскольку оно становится заместителем и представителем целого, аббревиатурой высказывания, поскольку в нем мы слышим г о л о с говорящего (автора высказывания).

Диалогические отношения между высказываниями и между говорящими, как авторами высказываний, между голосами.

Поскольку мы ощущаем (слышим) в слове его автора (не отвлекаемся от него во имя предметно-смыслового значения), мы вступаем к этому слову в диалогические отношения. Мы слышим в слове голос говорящего.

Не логические, не предметно-смысловые, не лингвистические (т. е. отношения в системе языка). Но эти отношения целиком выражены в слове, они, так сказать, словесны по преимуществу.

Диалогичность проникает во все элементы речи — в отдельное слово — в его сложную предметно-смысловую и ценностную структуру (эмоциональную, интонационную) и в синтаксическую структуру, во все, в чем может ощущаться говорящий, слышаться его голос. Но для того, чтобы изучать этот элемент чисто лингвистически, т. е. его функцию в системе языка (как бы ее ни интерпретировать), от этого диалогического момента нужно отвлечься.

Мы охарактеризуем здесь ряд явлений, которые уже давно привлекали внимание литературоведов, занимавшихся вопросами стилистики (а также и лингвистов, некоторых, например, школы Фосслера). С нашей точки зрения, фосслерианцы занимались не столько строго лингвистическими, сколько металингвистическими проблемами, т. е. изучали явления не в системе языка, а в формах их живого функционирования в различных областях культуры (преимущественно художественных). Явления эти, если их изучать по существу, т. е. как явления диалогической природы, выходят за пределы строгой лингвистики, т. е. металингвистичны.

Отражение в речи карнавального мироощущения и карнавальных отношений между людьми. Проблема ф а м и л ь я р н о г о с т и л я в литературе. Проблема п р о ф а н н о г о слова. Фамильяризация профанного как освобождение диалога от влияния иерархических моментов, догматизма и т. п.

При изучении истории диалогической формы в литературе нельзя игнорировать карнавализацию: средневековые dits и débats, пародийные диалоги Соломона и Маркольфа.

Карнавальное звучание бранных выражений в литературе. Нельзя понять историю пародии без учета карнавализации. Но все эти диахронические проблемы мы рассматривать здесь не будем. Мы будем говорить о двуголосом слове синхронически, на этапе Достоевского, т. е. в рассказе эпохи Достоевского. Через этап резкой карнавализации языка литературы в эпоху Возрождения прошли в большей или меньшей степени все европейские литературы. Влияние карнавала на протяжении всего средневековья.

Полифонический роман не вытесняет монологического романа. Новый жанр или жанровая разновидность не отменяет старых, но лишь дополняет их. Правда, он заставляет их в какой-то мере обновляться. Романизация литературы. На фоне полифонического романа некоторые старые формы монологического романа представляются наивными. Монологизм останется, но он утратит свою наивность и непосредственность.

Эйнштейновская и вероятностная вселенная. Литературоведение до сих пор еще находится в плену монологических форм и методов.

Интересный этап карнавализации литературы.

Проблема времени.

Он сделал предметом художественного видения то, что было непосредственным мышлением. Художественное видение мысли. Обновил художественные философские жанры (сократический диалог, мениппова сатира, Вольтер и др.).

Не новая идея, а новый подход к идее. Наконец, открытие внутреннего человека.

Мы старались раскрыть своеобразие Достоевского как художника, притом именно как художника н о в о г о т и п а, принесшего с собой новые формы художественного видения, а потому сумевшего увидеть новые стороны человека и жизни. Но наше внимание было сосредоточено не на содержательной стороне этих

открытий, а на той новой художественной позиции, которая позволила ему расширить горизонт художественного видения, позволила ему увидеть мир и человека под другим углом художественного зрения.

Достоевский был художником исключительной правдивости. Более того, он расширил сферу художественной правдивости, включил в нее изображение глубин человеческой личности и глубин человеческой мысли. Как романист, он *изобразил* мысль, был художником идей, а не односторонним глашатаем определенных реакционных идей (которые он защищал как журналист). Он был настолько *правдивым* художником идеи, что образы идей Раскольникова или Ивана Карамазова (которые он, как журналист, критиковал) сильнее и богаче как образы, чем образы идей Сони и Зосимы (которые он, как журналист, защищал). Превращать его, как художника, в пристрастного проповедника определенных идей, выведенных из контекста его произведений, значит игнорировать полифоническую сущность его творчества. <...>

Что это за идеи, которые живут только на границе с чужими идеями, которые как бы лишены внутреннего пространства, и</>или там только границы. Что это за герой, которого нельзя определить, который не совпадает с самим собой. <...>

<Из беловых рукописей дополнений к I и II главам>

Глава 1

<*С. 54, после слов:* «...разные фабулы, разные планы»>:

В большой работе Л. Гроссмана, посвященной поэтике Достоевского, имеется, конечно, и немало других ценных наблюдений. Некоторых из них мы коснемся в последующих разделах нашей вступительной статьи.

Оригинальная трактовка полифонии у Л. Гроссмана подводит нас к общеэстетической и искусствоведческой проблеме полифонии, как она ставилась в последние десятилетия на Западе.

Глава II

<*С. 73, после слов:* «...во всех своих словах и поступках "психологическими законами"»>:

Поэтому вся эта судебно-следственная процедура превращается для Дмитрия в «хождение души по мытарствам».

<*С. 75, после слов:* «...замкнутого и не ждущего ответа слова»:

Человек как предмет научного познания (антропологического, социально-экономического, исторического) познается, конечно, при полном абстрагировании от форм его конкретного жизненного переживания: это не «я», не «ты» и не «он». Понятие «человек» и любая его научная спецификация (неолитик, пролетарий, женщина и пр. и пр.) совершенно нейтральны к этим формам; всякая обобщающая мысль о человеке прежде всего от них абстрагируется. Но в действительно переживаемом мире человек дан человеку всегда в формах «я» и «другого» («ты» и «он»). Ни одно другое явление в мире, кроме самого человека, не может быть дано человеку в этих формах конкретного переживания. Но в самом языке, во всех сферах социальной и культурной жизни, в каждом этически осмысляемом поступке, непосредственное переживание человека в формах «я» и «другого» неизбежно сочетается с обобщающим мышлением человека (этическим, юридическим, социальным, политическим).

Со сложной диалектикой этого вопроса Достоевский был знаком по книге Макса Штирнера «Единственный и его собственность» и по тем живым откликам и дискуссиям, которые она вызвала в России. Точки зрения Штирнера Достоевский отнюдь не разделял, но самая проблематика мысли Штирнера его глубоко заинтересовала и нашла отражение в его художественных произведениях и в его переписке. С той же проблематикой, но уже в другой плоскости, Достоевский сталкивался в теории разумного эгоизма Чернышевского и в дискуссии по ней, в которой и сам участвовал. Все это не могло не оказывать влияния и на его художественную практику.

<Из беловой рукописи IV главы>

<*С. 136, после слов:* «...особенно на римской и раннехристианской почве»>:

Логисторикус — жанр, сочетающий в себе диалог (logos) и легендарный рассказ (historia). К этому жанру относятся многие moralia Плутарха (например, о демоне Сократа). Мастером этого жанра был Варрон. Границы между логисторикус'ом и мениппповой сатирой не всегда четки, настолько эти жанры близки друг к другу. Но мениппова сатира допускает бóльшую свободу творческого вымысла.

<*С. 148, после слов:* «...несколько видоизменяются и переосмысливаются»>:

Тем не менее в европейской литературе и после эпохи Возрождения продолжает развиваться существенно карнавализованная линия романной художественной прозы, проникнутая карнавальным мироощущением и использующая многие особенности карнавальных форм. К этой линии принадлежит и Достоевский, причем карнавализация, как мы это дальше покажем, очень глубоко и существенно проникла в его творчество. На поверхностный взгляд это может казаться парадоксом, так как в карнавале обычно видят нечто сугубо бездумное и веселое, а в Достоевском — сугубо глубокомысленное и мрачное. Но тем не менее это так. *Мениппова сатира и карнавал*, по нашему мнению, являются ключами для правильного историко-генетического объяснения многих особенностей его творчества.

<*С. 149*>: (например, у Варрона в двух сатирах изображались римские празднества; в одной из мениппей Юлиана Отступника изображалось празднование сатурналий на Олимпе) /

(например, у Варрона римские празднества изображались в двух сатирах — «Quinquatrus» и «Venalia», в «Caesares» Юлиана Отступника изображалось празднование сатурналий на Олимпе).

<*С. 151, после слов:* «...оказали определяющее влияние на формирующуюся древнехристианскую литературу — греческую, римскую и византийскую»>:

(сочетаясь здесь, конечно, с восточными элементами — еврейскими, вавилонскими, египетскими).

<*С. 152, после слов:* «Но карнавализация гораздо сильнее проявляется в апокрифической христианской литературе»>:

В античности, в особенности в эпоху эллинизма, параллельно с общенародными празднествами карнавального типа развиваются различные эзотерические культовые действа (от элевсинских мистерий до христианского культа). Эти эзотерические действа во многом были аналогичны карнавальным (на основе общих корней, уходящих в глубины первобытного мироощущения). Но аналогичные с карнавалом действа и символы в религиозных культах догматизируются и абсолютизируются, пафос смен и веселая карнавальная относительность угасают в них. Поэтому влияние этих культовых образов резко отлично от карнавализации, иногда почти противоположно ей. Но в эллинистическую эпоху линии этих влияний еще резко не расходились и часто сплетались (например, в «Золотом осле» Апулея карнавализация и влияние культа Исиды переплетаются). Это касается и христианского культа. Но по мере роста догматизации и абсолютизации эти линии влияний начинают резко расходиться (при сохранении чисто внешнего сходства). Однако и в последующие эпохи происходит иногда их сближение и переплетение: карнавальный огонь как бы растопляет догматическую застылость культовых действ и символов.

<*С. 155, после слов:* «...собственно жанровые особенности этого произведения»>:

По античной терминологии перед нами типичный κυνικὸς τρόπος (как иногда называли соответствующую разновидность менипповой сатиры).

<*С. 159, после слов:* «Такова почти классическая мениппея Достоевского»>:

Правда, сам Достоевский ни здесь, ни где-либо в другом месте никогда не употребляет этого несколько ученого жанрового термина «мениппова сатира». В русской литературе он вообще был не в ходу. Но в европейских литературах, начиная с 16<го> века и до начала 19<го> в<ека> (особенно в 17<ом> и 18<ом> веках) он встречался довольно часто наряду с термином «лукиановский диалог» и более узким «диалог мертвых». Сам Достоевский пользовался широким и неопределенным термином «фантастический рассказ». Но дело не в термине, а в самом жанре.

<*С. 160, после слов:* «...умирает (испускает дух) в момент испражнения»>:

Правда, подобного рода сопоставления не могут иметь решающей доказательной силы, но все же они делают наше предположение довольно вероятным. Кроме того, Достоевский вряд ли мог не знать Сенеки.

<*С. 161, после слов:* «...типические по своему жанровому существу мениппеи Дидро)»>:

В произведении Дидро «Нескромные сокровища» (это — типичная мениппова сатира, несмотря на ее ориентальное обрамление) создается очень смелая фантастическая ситуация (анакриза): волшебное кольцо, заставляющее женщин с предельной откровенностью обнажать свои самые интимные альковные тайны {волшебное кольцо, воздействующее на женские «сокровища» и освобождающее их от всякого стыда и вызывающее у женщин абсолютную откровенность по части сладострастных тайн}. Это несколько созвучно с «обнажимся, заголимся» в сатире «Бобок».

<*С. 167, после слов:* «...произведение Бержерака — целый философско-фантастический роман»>:

Кроме «Истинной истории» Лукиана у Бержерака был непосредственный источник — Fr. Godwin «The Man in the Moon» (1638). Но Годвин сам использовал какой-то неизвестный нам испанский источник.

Сочинение Годвина (переведенное на французский язык Бодуэном), кроме романа Бержерака, послужило также непосредственным источником менипповой сатиры Гриммельсхаузена «Der fliegende Wandersmann nach dem Monde» (около 1659 г.), по своей внешней форме более близкой Достоевскому. Не исключено, что она как-то была ему известна.

<*С. 174, после слов:* «...скрытой социально-политической и литературной полемики»>:

Назовем еще мениппову сатиру, так сказать, фельетонного типа — «Крокодил, необыкновенное событие или пассаж в Пассаже».

<*С. 176, после слов:* «...и не осознавался им со всей отчетливостью»>:

Существенное непосредственное влияние карнавала на европейскую литературу прекращается с конца 17<го> века. Сильно карнавализованные романы Сореля (особенно «Франсион») и Скаррона («Комический роман») еще отражали непосредственное влияние карнавала наряду с литературной традицией, однако эта последняя преобладала (особенно влияние Рабле и Сервантеса). С 18го века карнавализация становится чисто литературной традицией. Это объясняется прежде всего тем, что сам карнавал уже перестал быть тем, чем он был еще в эпоху Возрождения: его огромное место в жизни народа, его миросозерцательное значение, исключительное богатство и разнообразие его форм — все это утратилось, поблекло или выродилось. Так, очень многие карнавальные формы оторвались от своей общенародной основы и ушли с площади в придворные празднества и увеселения, извратив свою природу (этот процесс начался еще в эпоху Возрождения). Карнавальная символика подверглась переосмыслению и измельчанию. Но можно сказать, что карнавал захирел, выполнив свое дело: он оплодотворил своим мироощущением и своими формами великую литературу эпохи Возрождения, которая<,> в свою очередь<,> оплодотворила всю последующую европейскую литературу.

<*С. 191, после слов:* «...переступают запретную черту, обновляются или гибнут»>:

Это значение порога и его вариантов складывалось, дифференцировалось, обогащалось новыми оттенками, а затем, напротив, обеднялось и упрощалось на протяжении тысячелетий — от древнейших «ритуалов перехода» до современного упрощенного этикета встреч и прощаний («встретить у порога», «проводить до порога» и т. п.). Во всех европейских языках (я говорю только о них) слово «порог» или его варианты имеют это дополнительное значение и вступают в метафорические словосочетания типа «на пороге смерти», «на пороге будущего», «на пороге решения», «на пороге возрождения» и т. п. «Ступень» и «лестница» имеют еще дополнительные оттенки значения, связанные с подъемом и падением (высотою и низом).

<Из черновой рукописи дополнений к IV главе>

<С. *120, после слов:* «...необходимо подняться к его истокам»>:

Hirzel не различает риторического и карнавального элемента в становлении диалога.

Диалог из живого и непредрешенного события превращается в мертвую форму изложения готовой, предрешенной и застывшей мысли.

<С. *136, после слов:* «...преобразующее проникновение мениппеи в повествовательные жанры древнехристианской литературы»>:

Назову здесь только раннехристианский роман «Климентины». Этот роман, являющийся одним из самых ранних источников легенды о Фаусте (указано А. Н. Веселовским)<,> многими своими темами и образами до странности созвучен творчеству Достоевского.

<С. *137, после слов:* «...жанровые условия для ее возникновения»>:

Но теперь мы должны подойти вплотную к поставленной нами ранее проблеме карнавального мироощущения и карнавализации литературы. Без этого ни особенности, ни исключительная жизненная сила, ни дальнейшее развитие жанров серьезно-смехового не может быть понято и объяснено.

[*Устный* фольклор, окутывающий карнавальные празднества: агоны, перебранки, ругательства и т. п. Они до сих пор живут в языках европейских народов. Но нас интересует карнавализованная литература. Бои быков и тому подобные празднества. Средневековые разновидности мениппеи. Gesta, некоторые фаблио, новеллы. Сочетание со сказкой. Карнавализация драматических жанров. Последующее развитие сократического диалога. Его риторизация (утрата карнавальной основы). Смерть старого *слова* и мучительное рождение из этой смерти *нового слова*.

Целые речевые пласты (фамильярные) развивались в карнавальной атмосфере. Жизнь на пороге смерти, но и обратно — смерть на пороге жизни, зиждительная рождающая смерть. Карнавал в новое время: театр, цирк, балаган, маскарад.

Зрелищно-игровое ядро карнавала. Нас интересует карнавализация. Поэтому мы сосредоточим наше внимание на том в карна-

вале, что было транспонировано на язык литературных образов. Ссылка на нашу работу.

Весь карнавальный фольклор был сосредоточен вокруг обрядово-зрелищного ядра карнавала.

Мениппея легко сочеталась с новыми формами карнавала в разных народных культурах средневековья. Сочеталась она и с балаганными формами (у Гоголя).

Демократизация философской мысли у Сократа. Противоположность монологизму прошлого. Фамильярный контакт с собеседником и с самою мыслью, с самой историей. Философия перешла из храма на народно-карнавальную площадь. Философский метод карнавального развенчания. Сократическая ирония как редуцированный смех. Агоны. Мимы Софрона. <...>]

* * *

Веселый разум Пушкина, а не рассудок и риторическая — односторонне серьезная — публицистика. Идея погружена в веселую относительность становящегося бытия. Она боится абстрактного окостенения.

* * *

Иногда Достоевский ближе к просветительскому использованию карнавализации, иногда же — к романтическому. Но он не просветитель и не романтик, а «реалист в высшем смысле».

<Из беловой рукописи дополнений к IV главе>

<*С. 166*>: Сон с особым (не эпопейным) художественным осмыслением ... увенчание — развенчание человека и жизни /

Сон с особым художественным осмыслением (не эпопейным) впервые вошел в европейскую литературу, как мы уже говорили, на почве мениппеи. Сон получает здесь функцию другой, «второй», жизни, другого мира и другого «я». Эта другая жизнь «остраняет» первую, обычную жизнь и заставляет увидеть ее по-новому и этим развенчивает ее (а иногда напротив — увенчивает). Другой мир (увиденный во сне) подводит под реальную действительность утопический фон, развенчивающий ее,

а второе (сонное) «я» обычно функционирует как разоблачающий двойник реального «я».

В различные эпохи и в различных направлениях жанровая ситуация сна используется, конечно, по-разному: например, роль «сонных видений» в древнехристианской и средневековой литературе, разоблачительно-сатирическое использование сна в литературе 17[го] и 18[го] веков (начиная с Кеведо), сказочно-символическое — у романтиков (у Новалиса, например) и т. п.

<Из беловой рукописи «Заключения»>

<*С. 299, после слов:* «...влияние полифонического романа Достоевского и на монологические формы литературы очень плодотворно»>:

Но именно поэтому совершенно недопустимо истолковывать и перетолковывать романы Достоевского в монологическом духе. К сожалению, это делается и до сих пор. Нужно сказать, что наше литературно-художественное сознание настолько воспитано и пропитано формами монологического художественного мышления, что нам трудно бывает отрешиться от них и перестроить наше сознание для правильного восприятия и понимания нового художественного мира, построенного вне этих форм. Нужно также сказать, что любой роман Достоевского в известной мере можно прочесть как обыкновенный монологический роман, и при этом от него что-то останется. Немало читателей до сих пор еще его так и читают: как увлекательный авантюрный роман или как глубокий психологический роман, или как острый социальный роман (в обычном монологическом понимании). И, повторяем, у каждого из этих читателей от романа что-то остается. Но это «что-то» — еще не Достоевский. Достоевский — в полифонии, а ее-то и не слышат. Нужно также сказать, что полифонический роман Достоевского очень трудно пересказать, не монологизуя его (если только вообще пересказ здесь возможен) и не искажая этим его сущности. Таковы пересказы даже в лучших работах о Достоевском: при пересказе исчезает как раз главное — д и а л о г и з м и к а р н а в а л ь н а я а т м о с ф е р а. Пересказать полифонический роман так же нельзя, как нельзя пересказать музыкальную симфонию: ее нужно услышать. Таковы те трудности, которые нужно преодолеть для правильного понимания полифонии Достоевского.

<*С. 300, после слов:* «...художественной модели мира, которую он создал»>:

Особенно неоправданными являются попытки привести к одному знаменателю художественное творчество Достоевского и его публицистику. Мы старались показать, что публицистические идеи самого Достоевского (монологически ограниченные, как публицистические) служат только прототипами некоторых образов идей в его романах. Достоевский отличался исключительною художественною правдивостью. Более того, он расширил сферу художественной правдивости, распространив ее на изображение внутренних глубин личности и мыслящего сознания человека. Если бы он проявил здесь пристрастие, то незавершенность и диалогическая открытость стали бы невозможными. В своих романах Достоевский был правдивым художником идеи, а вовсе не односторонним глашатаем определенных реакционных идей, которые он иногда защищал как журналист. Достоевский был настолько правдивым художником идеи, что образы идей Раскольникова или Ивана Карамазова (которые он, как журналист, отвергал) сильнее и богаче, чем образы идей Сони или Зосимы (которые он, как журналист, склонен был защищать). Полифоническая сущность его художественного творчества, с глубокою правдивостью отражавшего незавершимый диалог эпохи, побеждала ограниченные пристрастия публициста.

О СПИРИТУАЛАХ
(К ПРОБЛЕМЕ ДОСТОЕВСКОГО)

Связь с абсолютным. Внесение в абсолютное человеческих<,> «слишком человеческих»[1] представлений. Тоталитаризм абсолютного. Победившая и торжествующая правда. Несовместимость победы и торжества с природой правды (или абсолюта). «Великий инквизитор» хочет, чтобы правда победила бы и восторжествовала бы на земле: и правда становится тоталитарной.

Анализ особенностей эстетической *радости* (ее активность, ее объектность и т. п.).

Анализ «мышления образами». Отличие образа от «наглядного представления». Это последнее — только тень живого восприятия, в нем нет ничего, чего не было увидено в живом восприятии. Оно просто беднее его.

В образе всегда есть нечто качественно новое, принципиально невозможное в чистом восприятии. Это — его созданность (или воссозданность). В эту «созданность» входят и творящая рука, и замысел-план целого, и свободная целесообразность, и сам творец. Но эта созданность предполагает *материал*, который никогда не бывает материалом самой воссоздаваемой вещи. Человек-художник не бог и не может создавать живых людей во плоти. Человек может создавать только либо мертвые вещи для потребления (труд), либо живые образы в материале, но не во плоти (творчество). Самое яркое и богатое воображение, если оно не пользуется материалом, а остается в плане наглядных представлений самой жизни (мечтатель), будет художественно бесплодным.

Творец, входящий в образ, это не образ творца (пресловутый «образ автора»), а именно «творец», не бытие (данная действительность, нечто готовое), а творческая деятельность, не могущая застыть в данности. *Это не человек-тело, а человек в теле, превращающий в инструмент* и свое тело и все, что в нем есть данного, наличного, бытийного. Творец, оставаясь творцом, никогда не может стать образом.

Правда (абсолютное) не может побеждать, покорять, властвовать, требовать (и другие «слишком человеческие» слова). Она

свободна и может адресоваться только к свободе же, может раскрыться только свободно и свободе. Иначе она станет тоталитарной правдой.

Входят ли в созданный (или воссозданный) образ как момент творца мысли творца, его мировоззрение, его моральные или политические цели и т. п. Они могут войти только как воссозданная действительность, наравне с автобиографическими переживаниями и событиями жизни автора, но не как момент самого творящего творца, в противном случае он перестанет быть художником, а начнет выступать как мыслитель, политик, ученый или как исповедующийся и пишущий личный документ. Художественная правда воссоздаваемого мира — это особая правда, не моральная, не политическая, научная и т. п., она не может стать тоталитарной правдой.

Проблема материала. Он должен обладать не только изобразительной, но и выразительной силой. Два типа материала: физический (природный, естественный) и человечески осмысленный. Для первого типа: архитектура, живопись, графика, пластика. Для второго: литература, хореография, мимические искусства. Промежуточное положение занимает музыка. Физический материал — пространство, масса, линия, цвет — получает выразительную силу только через отношение к человеку (верх, низ, даль, близость, горизонты, кругозор и окружение и т. п.). Пространственные ценности. Материал, в том числе и язык, сам по себе лишен эстетического значения. Он получает таковое только в конструкции, только в целом произведения.

Переходим к очень важному отличию образа от наглядных представлений живой жизни. Образ всегда соотнесен с целым, всегда несет на себе печать целого, и это целое не есть «целое» реальной, действительной, внехудожественной жизни (которая, в сущности<,> никогда не бывает целым). Это целое определяется художественным смыслом, художественной правдой, равнодушной к эмпирическим экзистенциальным суждениям. Образ феноменален. Поэтому из цепи обычных наглядных представлений (а также оценок, эмоций, переживаний, понятийных мыслей и т. п.) образ выпадает как кусочек другого мира, лежащий в других измерениях.

В высшем смысле любой материал в искусстве становится словом, начинает говорить.

Пространственные и временные ценности не носят эстетического значения: они порождаются не конструкцией, а принадле-

жат материалу (только в архитектонике мира как *целого* они могут получить это значение).

При современном прагматическом подходе к пространству и времени нельзя понять искусство прошлого (в том числе и античную трагедию, архитектонику различных жанров).

Для многих направлений современной живописи (для примитивизма, для абстракционизма и др.) характерно стремление освободиться от «точки зрения» и от «горизонта».

Чистых наглядных представлений, строго говоря, не бывает, ибо в мышлении они всегда связаны со словами (представляя себе море, мы и называем его), а слова <—> это уже материал, легко переходящий в образную конструкцию (метафора, сравнение); при этом наглядное представление становится эмбрионом образа (появляется воссоздание на другом — словесном — материале). С появлением материала появляются и новые, невозможные в самой действительности, связи и отношения между представлениями и их элементами (например, бесконечность моря с бесконечностью человеческого духа и т. п.). Одновременно при переводе наглядных представлений на язык материала начинает ослабевать значение экзистенциальных суждений. Материал отрешает от *реальных* связей с действительностью. Но отрешение от реальных связей позволяет создать образ действительности, проникающий в сущность действительности.

РАБОЧИЕ ЗАПИСИ
60-х — начала 70-х годов

Тетрадь 1

Металингвистика и философия слова. Античные учения о логосе. Иоанн. Язык, речь, речевое общение, высказывание. Специфика речевого общения[1].

Говорящий человек. В качестве кого и как (т. е. в какой ситуации) выступает говорящий человек. Различные формы речевого авторства от простейших бытовых высказываний до больших литературных жанров[2]. Принято говорить об авторской маске[3]. Но в каких же высказываниях (речевых выступлениях) выступает лицо и нет маски, т. е. нет авторства. Форма авторства зависит от жанра высказывания. Жанр в свою очередь определяется предметом, целью и ситуацией высказывания. Форма авторства и иерархическое место (положение) говорящего (вождь, царь, судья, воин, жрец, учитель, частный человек, отец, сын, муж, жена, брат и т. д.). Соотносительное иерархическое положение адресата высказывания (подданный, подсудимый, ученик, сын и т. д.). Кто говорит и кому говорят. Всем этим определяется жанр, тон и стиль высказывания: слово вождя, слово судьи, слово учителя, слово отца и т. п. Этим определяется форма авторства. Одно и то же реальное лицо может выступать в разных авторских формах. В каких же формах и как раскрывается «лицо» говорящего?

В новое время развиваются многообразные профессиональные формы авторства[4]. Авторская форма писателя стала профессиональной и разбилась на жанровые разновидности (романист, лирик, комедиограф, одописец и т. п.). Формы авторства могут быть узурпированными и условными. Например, романист может усвоить тон жреца, пророка, судьи, учителя, проповедника и т. п. Сложный процесс выработки внеиерархических жанровых форм[5]. Авторские формы и в особенности тона этих форм существенно традиционны и уходят в глубокую древность.

Они обновляются в новых ситуациях. Выдумать их нельзя (как нельзя выдумать язык).

Необозримое многообразие речевых жанров и авторских форм в бытовом речевом общении (занимательные и интимные сообщения, просьбы и требования разного рода, любовные признания, препирательства и брань, обмен любезностями и т. п. и т. п.). Они различны по иерархическим сферам: фамильярная сфера, официальная и их разновидности.

Начать с высказывания (речевого произведения) как единицы речевого общения[6]. Свое и чужое в речевом общении. Взаимодействие высказываний.

Существуют ли жанры чистого самовыражения (без традиционной авторской формы)[7]. Существуют ли жанры без адресата.

[Beda Allemann
Ironie und Dichtung

Friedrich Schlegel
Novalis
Solger
Kierkegaard
Nietzsche
Thomas Mann
Musil[8]

Verlag
Günther Neske Pfullingen
1956

Emil Staiger, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Zürich, 1939.

Его же, Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1951.

Theophil Spoerri, Die Struktur der Existenz. Einführung in die Kunst der Interpretation, Zürich, 1951.

Rudolf Jancke, Das Wesen der Ironie. Strukturanalyse ihrer Erscheinungsformen, Leipzig, 1929.

René Schaerer, Le mécanisme de l'Ironie dans ses rapports avec la Dialectique, in: Revue de Métaphysique et de Moral 48 (1941).

Otto Friedrich Bollnow, Die Ehrfurcht, Frankfurt a. M. 1947.

Hans Egon Hass, Die Ironie als literarisches Phänomen, Diss. Bonn 1950.

Zur Frage der mythischen Wiederholung[9]:

Das hermetische Prinzip in Mythologie, Gnosis und Alchemie, Eranos-Jahrbuch 1942 (Bd. 9), Zürich 1943.

Karl Kerényi, Die Antike Religion, Ein Entwurf von Grundlinien, neue verbesserte Ausgabe, Düsseldorf 1952, darin u.a.: I. Was ist Mythologie? II. Vom Wesen des Festes.

Karl Kerényi, Mythologische Epilegomena, in: Paul Radin, Karl Kerényi, C. G. Yung, Der göttliche Schelm, Ein indianischer Mythen-Zyklus, Zürich, 1954.

Karl Kerényi, Umgang mit Göttlichem, über Mythologie und Religionsgeschichte, Göttingen 1955.][10]

Проблема говорящего (человека, субъекта речи, автора высказывания и т. п.). Лингвистика знает только систему языка и текст. Между тем всякое высказывание, даже стандартное приветствие имеет определенную форму автора (и адресата).

H. Lipps, Die menschliche Natur, Frankfurt a. M. 1941.

M. Scheler, Wesen und Formen der Sympathie, Bonn, 1926.

R. Otto, Das Heilige.

M. Scheler, Über Scham und Schamgefühl, Schriften aus dem Nachlass. Bd. I, Berlin 1933.

F. J. J. Buytendijk, Wesen und Sinn des Spiels, Berlin 1933.

A. Adler, Menschenkenntnis, 4. Aufl. 1931.

K. J. Grau, Eitelkeit und Schamgefühl, 1928.

H. Schultz-Hencke, Der gehemmte Mensch, Leipzig 1940.

O.F. Bollnow, Das Wesen der Stimmungen, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1943[11].

Otto Friedrich Bollnow
Die Ehrfurcht
Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main. 1947[12].
Область философской антропологии[13].

Особая трудность изучения глубинных чувств человека: они боятся мысли и слова. Novalis: «Vieles ist zu zart um gedacht, mehreres um besprochen zu werden» (11)[14].

Поверхностная рассудочная сознательность разрушает бессознательные глубины жизни, «священную ночь» глубинной жизни человека. Но глубокое философское осознание само становится защитой бессознательного (12).

Великое открытие В. Гумбольдта: язык медиум между человеком и вещами. Человек встречается с миром первоначально только через этот медиум. Особенно это касается мира душевных переживаний человека. (13-14). Национальная ограниченность языкового сознания <и> чувств и их историческая ограниченность в развитии языков. (14).

Рассматриваются только те чувства, которые связывают человека с другими людьми, так сказать «междучеловеческие чувства» («zwischenmenschliche Gefühle»), хотя некоторые из них, например, благоговение выходят за пределы только человеческих отношений (отношение к божеству). (18).

Две группы чувств: одни группируются вокруг любви-ненависти, другие — вокруг уважения-презрения. (17).

«Ненависть и презрение исключают друг друга» Шопенгауэр (21)[15].

Любовь стремится к непосредственному соприкосновению двух душ; она стремится к сближению и взаимности. Уважение не требует взаимности и сближения. Уважение возможно к историческому лицу далекого прошлого. Любовь возможна только к действительному другому человеку (22).

Уважение лишено движения к сближению. Такое движение воспринимается как нечто запретное, как недопустимое нарушение дистанции. Это — подобно первобытному табу, запрету прикосновения к священному. Это не внешний, а внутренний запрет, не отделимый от самого чувства уважения. (23).

Респект относится к месту, занимаемому человеком в обществе. Уважение же, как и любовь, относятся к внутреннему ядру, к внутренней сущности самого человека. (33-34).

Чувство удивления носит познавательно-интеллектуальный характер (жажда понимания). Чувство восхищения, в отличие от уважения не предполагает равенства (превосходство другого). Восхищаются делами и творениями, уважают нрав и характер человека, его моральную личность. (35).

Изумленное восхищение относится, в сущности, к гениальности, как исключительной природной данности, по ту сторону вся-

кой этической точки зрения. Уважение же относится именно к моральному ядру личности и основано на равенстве всех людей перед этическим законом. (36).

Почитание включает в себя элемент личной благодарности и признательности, и оно не так объективно как уважение или восхищение. (38).

К сущности всякого чувства принадлежит его непосредственная связанность со своим предметом, единство с ним, в отличие от рассудочного разъединения субъекта и объекта. В этом отношении уважение со своей дистанциирующей объективностью резко отличается от других чувств. (40-41).

Уважение — чувство, лишенное непосредственности, с которой другие чувства истекают из глубинной подпочвы жизни. Оно предполагает предварительное суждение. Оно не врождено человеку, дети еще не способны к уважению и его нужно воспитывать в них. Но в то же время оно — необходимый момент природы человека. Без уважения человек не был бы полным человеком. (41-42).

Чувство уважения не коренится в непосредственных природных задатках человека с их влечениями и склонностями, но в более высокой моральной природе человека и как нечто новое выступает из круга природных влечений. Уважение относится не к индивидуальному ядру личности, но берет человека как пример воплощенного в нем морального закона, как представителя человечности. Оно берет человека как нравственную личность в противоположность непосредственно-природной оценке. (43-44).

Для чувства уважения не существует внешних и иерархических различий между людьми: в отношении морального закона все равны. (44).

Постоянство воли в отличие от изменчивости и колебаний природных влечений. Дух в его отличии от души. На ступени уважения раскрывается свобода этической личности и терпимость. (50).

Чувство уважения создает дистанцию как по отношению к другому человеку, так и по отношению к себе самому. Человек выходит из теплой атмосферы убереженности анимальной <?> области жизни на холодный и ясный воздух свободы. Плоскость уважения — это плоскость свободы. Только свободный человек может уважать, и только свободный человек может быть предметом уважения. Дети еще чужды уважению. Чужды ему и люди рабского сознания. Страх и уважение не совместимы. (51).

В отличие от уважения, которое живет в ясном и светлом мире нравственно-разумного бытия, благоговение коренится в более темной и таинственной области, уходящей в последние глубинные первоосновы человеческой жизни. (52).

Объединение в слове «Ehrfurcht» «почитания» и «страха». Напряженное и динамическое соотношение в благоговении влечения к предмету благоговения и страха приближения и прикосновения к нему. (52-53).

Предметом благоговения могут быть священные места, священные символы, жрецы, старцы, женщины, дети, все святое в человеке и в жизни. (54).

Гете о благоговении в «Годах странствий» (в «педагогической провинции»). (55).

Благоговение принадлежит к природе человека, но не врождено ему, а воспитывается в нем. (55).

Благоговейная робость (60).

Сила и слабость (хрупкость) неразрывно связаны (едины) в глубинах жизни и требуют к себе благоговейного отношения. (66 и 69). Благоговение к творческой глубине жизни. (71).

Всякое непосредственное выражение чувств, всякое движение, шум, шелест шагов <?> оскорбляют благоговение. Специфическое, единственно достойное выражение человека перед предметом благоговения — молчание. Онемение перед ним. Благоговение заставляет человека молчать. Если же при известных условиях он принужден заговорить, то вступает в силу родственная молчанию ирония, которая, в отличие от фривольной иронии, является одной из форм благоговейного стыда. (72-73).

Известные ограничения речевой непосредственности и развязности, свойственные уважению, резко отличны от непроизвольного благоговейного молчания. Только глубинный мир, раскрывающийся в благоговении, приводит к немоте как к наиболее адекватному своему выражению. (73).

Проблема молчания и его различных форм. Это связано с проблемой границ понимания внутреннего через внешнее выражение. Соответствие между переживанием и выражением существует только в области непосредственной и ничем не заторможенной жизни. Молчание это не простое не-говорение. Это — выразительное воздержание от человеческого выражения. (73-74).

Различные формы молчания (безмолвия). Молчание как обязанность раба и слуги. Молчаливая покорность, молчаливое послушание военнослужащего. Молчание как выражение отсутствия

собственной воли и полного подчинения воле начальника. Здесь исключена возможность разговора. (74).

Осторожное молчание и боязнь высказать свое мнение и раскрыть свою внутреннюю жизнь. Молчание становится маской, за которую человек скрывается. (74).

От этого нужно отличать молчание молчаливой мысли, молчание великого молчальника, как выражение его превосходства. Молчание может быть выражением работы концентрированной внутренней мысли, уверенной в себе и не нуждающейся в проверке и поддержке беседой с другими. Молчание не слуги, а господина. Болтливости массы противостоит молчание благородных. (75).

Молчание изумления и неожиданности, когда человек чувствует себя выбитым из обычной колеи понимания. Молчание гордости и презрения. (75).

Благоговение раскрывается и познается человеком через е<го> нарушение, когда он переступает поставленную ему границу. (78).

Предмет благоговения хрупок и легко поддается оскорблению. В предмете благоговения жизнь приобретает новое более тонкое и высокое качество и выходит за пределы обеспеченного просто-существования (поэтому и становится хрупким). (79). Оно лишено грубой мощи. Его сила иная.

Человек, раскрывающий свое глубинное ядро перед другим человеком, идет на риск: он становится хрупким, уязвимым, может стать смешным. Он доверяет благоговейному отношению другого человека. (80-81).

Благоговение ведет в самые глубины человеческой жизни и является гарантией ее бездонности и непостижимости. Нравственный характер человека не есть последнее в нем: за ним стоит более высокое бытие, которому человек причастен. (82).

Благоговение знает не страх, а стыд. Благоговение и стыд соприкасаются на такой глубине, что они становятся двумя сторонами одного и того же явления. (83).

Два вида стыда: стыд, реагирующий на уже совершенное, и стыд, предостерегающий и тормозящий будущие поступки. (84).

Стыд защищает интимную зону человека и его жизни. Он укрывает ее. Стыд обнажения.

Стыдящийся закрывает лицо, хочет не быть, исчезнуть. (88). Стыд и посрамление (другим человеком).

H. Lipps связывает со стыдом рождение самосознания. (93)[16].

Боязнь выделиться, быть замеченным. Стремление раствориться в коллективе, стать как все. Стыд своего индивидуального существования, своей единичности. (114).

Стыд охраняет священную область жизни от ее профанации буднями. (125).

Стыд оберегает наиболее творческую и одновременно наиболее ранимую жизнь человека. (138).

Благоговение и стыд соответствуют друг другу. Это две стороны одного и того же явления. (140).

«Die Ironie» — 147-179[17].

Борьба между необходимостью выражения — высказывания (необходимостью высказаться) и боязнью прямого слова, прямой речи воплощается в особой форме непрямого говорения — в иронии. (147)[18].

Различные формы иронии. Первоначальное греческое значение слова — представляться, разыгрывать, насмехаться. Это первоначальное значение, точнее — его оттенки, сохраняются еще у Сократа. (147-148).

Сократическая ирония как средство его метода научения. Он сначала скрывает свое мнение и как бы принимает чужую точку зрения и путем ее развития обнаруживает ее ложность. Он разыгрывает свое согласие с чужой наивной точкой зрения. Эта ирония не самоцельна и является только средством передачи истины. Это — педагогическая ирония. Здесь нет даже иронического тона. (148).

Педагогическая ирония отличается от reductio ad absurdum[19] элементом разыгрывания, заставляющим производить самостоятельную мыслительную работу. (149).

Превосходство, свобода иронического отношения к школьной премудрости. (150).

Обычная житейская ирония: «хорошо моя неделька начинается», «веселенькая погода» и т. п. Она имеет целью создать дистанцию и утвердить свободу человека по отношению к какой-нибудь неприятной ситуации. (155).

Ироническое отношение не к отдельной ситуации или отдельным людям, а ко всей жизни, к самому существованию. Возможность иронического мировоззрения. (156-157).

Ирония как бегство из конечности существования и переход в иную плоскость. (159).

Власть над человеком, поступки и мысли которого можно заранее вычислить и предсказать. Человек может перестать быть самим собою. (160-161).

Цель иронии — освободить человека от тяжести действительности. (164).

Всякое решение (и всякое начало) ограничивает свободу человека, ибо отсекает все другие его возможности. (165).

Настроения и освобождение от них путем иронии. (168).

Coincidentia oppositorum[20] (Николай Кузанский) и ирония (170).

Ирония в научном исследовании (Гете в «Farbenlehre»). (стр. 171-172).

Ирония оберегает последнюю серьезность. Ирония не последнее слово. Последнее слово должно быть серьезным. (177). Исповедание прорывается через иронию. (178-179)[21].

Леонтьев А. Слово в речевой деятельности. «Наука», III кв.

Алексеев М. Стихотворение Пушкина «Памятник». «Наука». I кв.[22]

Проблемы речевой жизни[23].

Персонифицированность как ее конститутивный признак. Иерархическая и общественно-профессиональная и индивидуальная персонификация. Не может быть речи без автора (речевого субъекта). Лингвистика и антропология (и психология) в большей или меньшей степени отвлекаются от персонификации. Речевой процесс, поток, цепь и т. п. и отдельный текст.

Очерки по философской антропологии[24].

Мой образ меня самого. Какой характер носит представление о себе самом, о своем я в его целом. В чем его принципиальное различие от моего представления о другом. Образ я или понятие, или переживание, ощущение и т. п. Род бытия этого образа. Каков состав этого образа (как входят в него, например, представления о моем теле, о моей наружности, прошлом и т. п.). Что я понимаю под я, когда говорю и переживаю — «я живу», «я умру» и т. п. (я есть, меня не будет, меня не было). Я для себя и я для другого, другой для меня. Что во мне дано мне непосредственно и что — только через другого. Минимум и максимум — примитивное самоощущение и сложное самосознание. Но максимум развивает то, что было уже заложено в минимуме. Историческое развитие самосознания. Оно связано и с развитием знаковых средств

выражения (языка прежде всего). История автобиографии (Миш[25]). Гетерогенный состав моего образа. Человек у зеркала. Не-я во мне, т. е. бытие во мне, нечто большее меня во мне. В какой мере возможно объединение я и другого в одном нейтральном образе человека. Чувства, возможные только по отношению к другому (например, любовь), и чувства, возможные только к себе самому (например, самолюбие, самоотвержение и т. п.). Мне не даны мои временные и мои пространственные границы, но другой дан весь. Я вхожу в пространственный мир, другой — всегда в нем находится. Различия пространства и времени я и другого[26]. Они есть в живом ощущении, но отвлеченная мысль их стирает. Мысль создает единый общий мир человека безотносительно к я и к другому. В примитивном естественном самоощущении я и другой слиты. Здесь еще нет ни эгоизма, ни альтруизма.

Я прячется в другого и других, хочет быть только другим для других, войти до конца в мир других как другой, сбросить с себя бремя единственного в мире я (я для себя).

Семиотика занята преимущественно передачей готового сообщения с помощью готового кода[27]. В живой же речи сообщение, строго говоря, впервые создается в процессе передачи, и никакого кода, в сущности, нет. Проблема перемены кода во внутренней речи (Жинкин[28]).

Диалогичность как принцип.
Karl Kerényi
Umgang mit Göttlichem
Über Mythologie und Religionsgeschichte.
2. verbesserte Auflage
Göttingen, 1961[29].

Buber M. Die Schriften über das dialogische Prinzip. Heidelberg, 1954[30].

Анализ слова и понятия «Umgang» (обхождение, общение). Оно относится к сфере субъектно-объектных отношений (Subjekt-Objekt-Beziehung). Если предметом его является личность, то оно становится подлинным «я-ты-отношением» («Ich-Du-Beziehung»). (5)[31].

Признаки, отличающие общение от орудования (Handhaben): дистанция и уважительность (Achtsamkeit). Даже там, где объект обхождения является чем-то предметным («природа», «наука» и т. п.), он, благодаря дистанции и уважительности, в

известной степени персонифицируется: мы задаем ему вопросы, он отвечает на них или отвергает их в случае их неуместности. На высших стадиях обхождения-общения субъект и объект могут даже поменяться своими местами: такова одержимость (Ergriffenheit), при которой объект превращается в активный субъект обхождения (но нет полного мистического слияния с отменой дистанции). (5).

Сохранение дистанции имеет огромное значение и там, где объект становится субъектом, где он спрашивает и отвечает. Тот, к кому обращается объект (ставший субъектом) и кто получает ответ, слушает и смотрит и верно передает полученное и узнанное в процессе обхождения-общения, передает не как свое, но и не как чужое, а как нечто освоенное в общении. (5-6).

Благоговейный характер религиозного общения. (6).

Непосредственность и пережитость общения. Возможно и ложное, кажущееся общение (7-8). Возможна ложная наука о религии, об искусстве: в основе ее не лежит подлинное, первичное и пережитое общение с объектом. (8)[32].

Buber. Der Mensch und sein Gebild. Heidelberg, 1955[33].

Немыслимость и непредставимость. Проблема начал и «прежде чем» (das «Bevor»). (18-19).

Сопротивление материала как положительный признак. Там, где кончается сопротивление материала, кончается и подлинная наука. (23).

Проблема интерпретации. Примат слова. Интерпретация возможна только в едином целостном контексте всей культуры данной эпохи данного народа. (26).

«Искусство незнания» — «ars quaedam nesciendi».

Мифология отличается своим предметом (довременные начала), а не формой образности (символичность) и не формой мышления (дологическое мышление). Автор опровергает точку зрения и Кассирера и Леви-Брюля. (30-32).

P. Radin. Die religiöse Erfahrung der Naturvölker. Zürich, 1951.

W.F. Otto. Gesetz, Urbild und Mythos. Stuttgart, 1951[34].

Откровение мифа в самой телесной установке человека: в отличие от животных его тело направлено к небу. (Отто).

Проблема архетипа. Отцовство. Брак (пара). Мужчина. Женщина. Материнство (дочерность). Отцовство (сыновство).

Дух мифологии допускает игровой и пародийный моменты. (66).

Проблема неисторического. (68 и дальше, до конца).

Проблема границ и пограничных областей.

Беременность, родовые муки и роды богинь. Одиночество рождающего и возрождающегося. Возрождение и обновление. Неисторичность женского начала.

Camus Albert. Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde. Gallimard, 1942. Инвентарный номер: 1006061. Всесоюзная гос. библиотека иностранной литературы[35].

---

1. Heidegger Martin. Identität und Differenz. Ver. Günther Neske, Pfullingen, 1957[36].
2. — // — Vorträge und Aufsätze, Neske, Pfullingen, 1954.
3. —// — Der Satz vom Grund, Neske, Pfullingen, 1957.
4. — // — Was heisst Denken? Niemeyer, Tübingen, 1954.
5. — // — Zur Seinsfrage, Klostermann, Frankfurt a. M., 1956.
6. — // — Holzwege, Klostermann, Frankfurt a. M., 1950.
7. — // — Aus der Erfahrung des Denkens, Neske...
8. — // — Was ist das – die Philosophie?, Neske...

Трудности, создаваемые языком. Все европейские языки, по Хайдеггеру (в большей или меньшей степени), тем или иным образом — языки метафизического мышления. Остается открытым, существуют ли для этих языков другие возможности говорения и одновременно молчания: «ob diese Sprachen andere Möglichkeiten des Sagens und d. h. zugleich des sagenden Nichtsagens gewähren, muss offen bleiben». («Identität ...», s. 72).

Слово «есть» в различных значениях (от Парменида до Нитцше) отражает все судьбы бытия[37].

(Библ. им. Ленина Нем. $\frac{148}{286}$)

Walther Rehm
Jean Paul – Dostojewski
Eine Studie zur dichterischen Gestaltung des Unglaubens.
Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen. 1962[38].

Richard Benz издал в Piper-Bücherei «Jean Paul, Träume und Visionen» (München, 1954)[39].

Термин Августина в его работе «De trinitate» (Lib. XII, c. 11): «experimentum (suae) medietatis»[40].

Jean Paul «Des todten Shakespear's Klage unter todten Zuhörern in der Kirche, dass Kein Gott sei». Ночью мертвые в церкви пародийно воспроизводят богослужения живых.

В 1795 г. он переработал это произведение и под титулом «Rede des todten Christus von Weltgebäude herab, daß Kein Gott sei» включил в 1796 г. в первый томик «Siebenkäs» в качестве «Erstes Blumenstück» (в качестве «Zweites Blumenstück» включен <в> «Der Traum im Traum»).

Неверие здесь противопоставлено <и> в известной мере обрамлено верой. Монолог здесь переоформлен в частичный диалог Христа с мертвыми.

Это произведение Жан-Поля в переводе на французский язык было включено Madame de Staël в ее книгу «О Германии» (1810 г.). Достоевский, по-видимому, был знаком с ним по этой книге Мадам де Сталь. (стр. 53).

«Сон смешного человека» Достоевского перекликается с «Traum über das All» (из его «Kometen»).

Скука, по Рему, пронизывает у Гончарова всю жизнь[41].

Проблема антилегенды и антисвятого. A. Jolles, Einfache Formen, Leipzig 1931.

G. Toffanin, Geschichte des Humanismus, Amsterdam 1941[42].

R. Guardini, Welt und Person, Würzburg 1940.

W. Iwanow, Das alte Wahre, Berlin, 1954.

H. Sedlmayr, Epochen und Werke. Wien, 1959.

В «Введении в эстетику» (§32) Жан-Поль говорит об «осмеянии всего мира» («Welt-Verlachung») у Шекспира, имея в виду Гамлета и шутов[43].

H. Sedlmayr, Verlust der Mitte, Salzburg, 1948.

H. Sedlmayr, Die Säkularisation der Hölle; Wort und Wahrheit, 1948.

E. Gradmann, Phantastick und Komik, Bern, 1957.

Bonaventura, Nachtwachen, ed. R. Steinert, Leipzig 1917.

(Может быть, Wetzel[44]).

«Nachtwachen des Bonaventura».

M. Haas, Ein Traum über das All bei Jean Paul und Dostojewski; Herrigs Archiv 1933, 164, 1-6.

И.Н. Жданов[45].

O t t o F r i e d r i c h B o l l n o w

Neue Geborgenheit. Das Problem einer Überwindung des Existentialismus. W. Kohlhammer, Stuttgart, 1955[46].

Фундаментальная библиотека общественных наук Академии Наук СССР

$\frac{\text{B}}{834}$ Bol

F. K a i n z, Psychologie der Sprache, Stuttgart, 1941.

L. B i n s w a n g e r. Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins. Zürich 1942. 2 Aufl. 1953.

O.F. B o l l n o w. Das Verstehen. Drei Aufsätze zur Theorie der Geisteswissenschaften. Verlag Kirchheim u. Co., Mainz, 1949[47].

M a x S c h e l e r. Gesammelte Werke Band 3.

M a x S c h e l e r. Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Aufsätze.

Vierte durchgesehene Auflage herausgegeben von Maria Scheler.

Francke-Verlag — Bern 1955[48]

Библиотека им. Ленина u51519-60

Тетрадь 2

Otto Friedrich Bollnow
Mensch und Raum
W. Kohlhammer Verlag Stuttgart
1963 (Из Ленинской библ.)[1].

E. Minkowski, Le temps vécu. Études phénoménologiques et psychopathologiques. Paris 1933.

Graf K. von Dürckheim, Untersuchungen zum gelebten Raum. Neue psychologische Studien. 6. Bd. München. 1932.

E. Minkowski, Vers une cosmologie. Paris. 1936.

L. Binswanger, Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins. Zürich. 1929.

H. Lassen, Beiträge zu einer Phänomenologie und Psychologie der Anschauung. Würzburg. 1939.

«Situation», Beiträge zur phänomenologischen Psychologie und Psychopathologie. Utrecht, Antwerpen 1954.

G. Bachelard, La poétique de l'espace. Paris 1958.

Его же, L'eau et les rêves. P. 1942.

Он же, L'air et les songes. P. 1943.

Он же, La terre et les rêveries de la volonté. P. 1948.

Он же, La terre et les rêveries du repos. P. 1948.

E. Jünger, Sprache und Körperbau. Zürich 1947.

K. Bühler, Sprachtheorie. Jena 1934.

L. Klages, Die Sprache als Quell der Seelenkunde. 2. Aufl. Stuttgart 1959.

M. Eliade, Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Rohwolts Deutsche Enzyklopädie. 31. Bd. Hamburg 1957.

G. Simmel, Brücke und Tür. Essays, hrsg. v. M. Landmann. Stuttgart 1957.

M. Merleau-Ponty, Signes. Paris 1960.

Он же, Phénoménologie de la perception. Paris 1945[2].

Э. Косериу

Синхрония, диахрония и история. (Проблема языкового изменения). [Новое в лингвистике. Выпуск III. Изд. иностр. литературы. Москва, 1963.][3]

«О соотношении синхронного анализа и исторического изучения языков». (Сборник). Изд. АН СССР, М., 1960.

Heinz Hülsmann
Zur Theorie der Sprache bei Edmund Husserl, Verlag Anton Pustet, München, 1964.

Adorno Th. W., Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Stuttgart, 1955.

Diemer Alwin, Edmund Husserl. Versuch einer systematische Darstellung. Meisenheim a. d. Glan, 1956.

Gadamer, Hans-Georg, Wahrheit und Methode. Tübingen, 1960.

Kainz F., Psychologie der Sprache I-IV. Stuttgart, 1941-1956.

Snell, Bruno. Der Aufbau der Sprache. Hamburg, 1952.

«Одна и та же дорога ведет в верх (и) в низ». Гераклит, фр. 60[4].

L. Weisgerber выставил положение, что всякий язык — это прежде всего материнский язык[5].

Язык (слово) и феноменологическая редукция. Слово нельзя оторвать от говорящего, но говорящий (я) должен быть преобразован[6].

Истина может воплотиться только в слове, она не может остаться в предмете (в бытии) вне говорящего человека. Истину можно только сказать и услышать[7].

Будущее не представимо вне эмоциональной и волевой окраски: его нет, его нельзя созерцать или констатировать, его можно только желать, бояться и т. п.[8]

Невозможна стилистика языка. В системе языка все элементы одинаково необходимы (и незаменимы), одинаково ценны, одинаково выразительны[9].

«Соприсутствие» всех трех моментов времени (Хейдеггер)[10]. Существование человечества — это постоянное предвосхищение будущего, перенесение его в настоящее в виде намерений, обязанностей, возможностей.

Натуралистический метод и культурный метод. В области наук о культуре категория причинности не применима (266 и д.). Фундамент гуманитарных наук — то первичное знание, которое человек имеет о себе самом. (286). Особый тип точности, т. е. соответствия своему предмету, у гуманитарных наук. (273)[11].

Противопоставление «мира необходимости» (природа) «миру свободы» (культура)[12].

Бытие языка (историческое) и его *состояние* (синхроническое)[13].

Ни одна наука не занимается предвидениями. Не предвидит частного, а устанавливает общие закономерности эмпирической необходимости. Химия не предвидит того, что этот конкретный кусок сахара растворится в воде, а говорит: сахар растворим в воде, т. е. она указывает, что *вообще* происходит в определенных условиях. Нельзя вывести из обобщений нечто присущее *индивидуумам*[14].

Речевые жанры и жанры литературные. Проблема речевых, культурных (религиозных, законодательных и др.) и литературных жанров.

Пространственные и временные координаты высказывания (жанра), т. е. хронотоп жанра, вообще хронотоп образа (мифологического, эпического, сказочного, летописного, романного и т. п.). Если бы хронотоп образа совпал бы с хронотопом читателя (слушателя, зрителя), то он превратился бы в реальное событие его, читателя, жизни.

Свое и чужое в речевой жизни. В этом аспекте слово еще никогда последовательно не изучалось.

Высокий (по сравнению с Западом) уровень русской и советской теории литературы. Потебня, Веселовский. Формалисты, Виноградов, Тимофеев и др.[15]

Проблема формы и историчность. Жанр. Отсутствие нивеллировки, своеобразие и индивидуальность каждого.

Исследовательский характер. Экспериментирование. Смелость. Ломка всех накопившихся за годы догматизма застывших, мертвенных, «непререкаемых» формулировок и определений, при сохранении всех добрых и жизнеспособных традиций и глубокой верности незыблемым основам <творческое понимание[16]> марксизма-ленинизма.

Нельзя еще систематизировать уже добытые и готовые знания: их еще мало и в них еще много сомнительного, неточного. Глубокое сознание этого. *Нет боязни глубины*[17]. Удалось избежать и нормативизма и позитивистского эмпиризма.

В какой мере сюжет выражает авторскую позицию по отношению к героям, и прежде всего тотальную авторскую оценку. В какой мере сюжет может творить авторский суд над героями. Волюнтаризм сюжета. Пушкин о Татьяне и Толстой о Вронском[18]. Награжденная добродетель и наказанный порок. Трагический и комический сюжеты. Схематичность самого сюжета и его повторяемость. Служебный характер сюжета. Синкриза и анакриза у Достоевского. Сюжет у Достоевского (особенно в «Карамазовых») выражает полифоническую позицию автора, творца полифонического целого, а не его ограниченное мировоззрение монологического типа. Сюжет, вероятно, наиболее грубый и наиболее нейтральный компонент художественного целого. Литературно-условный характер сюжетных завершений[19].

Хронотоп романа. Время — незавершенная современность (в историческом романе — точка зрения современника, глазами современника), пространство — зона возможного контакта (фамильярного). Медленность становления жанров.

Литературоведение (да и лингвистика) ориентируется преимущественно на эпохах относительной стабильности (готовости, определенности). Оно ищет только ближайшие причины и факторы, боится отойти подальше от изучаемого явления (остается «в рамках эпохи»[20]). Мелкие факторы борьбы направлений, стилей и т. п. Узость временного кругозора.

Роман дышит будущим. Ни в эпопее, ни в трагедии будущего нет.

Ирония вошла во все языки нового времени[21] (особенно французский), вошла во все слова и формы (особенно синтаксические, ирония, например, разрушила громоздкую «выспреннюю» периодичность речи). Ирония есть повсюду — от минимальной, неощущаемой, до громкой, граничащей со смехом. Человек нового времени не вещает, а говорит, т. е. говорит оговорочно. Все вещающие жанры сохраняются главным образом как пародийные или полупародийные конструктивные части романа. Язык Пушкина это именно такой, пронизанный иронией (в разной степени) оговорочный язык нового времени.

Речевые субъекты высоких вещающих жанров — жрецы, пророки, проповедники, судьи, вожди, патриархальные отцы и т. п. — ушли из жизни. Всех их заменил «писатель», просто писатель, который стал наследником их стилей. Он либо их стилизует (т. е. становится в позу пророка, проповедника и т. п.), либо

пародирует (в той или иной степени). Ему еще нужно выработать свой стиль, стиль «писателя». Для аэда, рапсода, трагика (жреца Диониса), даже еще для придворного поэта нового времени эта проблема еще не существовала. Была им дана и ситуация: праздники разного рода, культы, пиры. Даже предроманное слово имело ситуацию — праздники карнавального типа. Писатель же лишен стиля и ситуации. Произошла полная секуляризация литературы. Роман, лишенный стиля и ситуации, в сущности не жанр[22]: он должен имитировать (разыгрывать) какие-либо внехудожественные жанры: бытовой рассказ, письма, дневники и т. п.

Специфический изгиб трезвости, простоты, демократичности, вольности, присущий всем новым языкам. С известными ограничениями можно сказать, что все они (особенно французский) вышли из народных и профанирующих жанров, все они в известной мере определялись длительным и сложным процессом выталкивания чужого священного слова и вообще священного и авторитарного слова с его непререкаемостью, безусловностью, безоговорочностью. Слово с освященными неприступными границами и, потому, инертное слово с ограниченными возможностями контактов и сочетаний. Слово, тормозящее и замораживающее мысль. Слово, требующее благоговейного повторения, а не дальнейшего развития, исправлений и дополнений. Слово, изъятое из диалога: оно может только цитироваться внутри реплик, но не может само стать репликой среди других равноправных с ним реплик. Это слово было рассеяно повсюду, ограничивая, направляя и тормозя мысль и живой опыт. В процессе борьбы с этим словом и выталкивания его (с помощью пародийных антител) и формировались новые языки. Рубцы межей чужого слова. Следы в синтаксическом строе.

Характер священного (авторитарного) слова, особенности его поведения в контексте речевого общения, а также в контексте фольклорных (устных) и литературных жанров (его инертность, изъятость из диалога, его крайне ограниченная сочетаемость вообще и особенно с профанными (не-священными) словами и пр.), разумеется, вовсе не являются его лингвистическими определениями. Они металингвистичны. К области металингвистики относятся и различные виды и степени чужести чужого слова и различные формы отношения к нему (стилизация, пародия, полемика и т. п.), различные способы выталкивания его из речевой жизни. Но все эти явления и процессы, в частности и многовековой процесс выталкивания чужого священного слова, находят свое отражение (отложение) и в лингвистическом аспекте языка, в ча-

стности в синтаксическом и лексико-синтаксическом строе новых языков[23]. Стилистика должна быть ориентирована на металингвистическом изучении больших событий (многовековых событий) речевой жизни народов. Типы слов с учетом их изменений по культурам и по эпохам (например, имен и прозвищ и т. п.).

Типы слова: священное слово, авторитарное слово (по разным областям — государственное, общественное, философское, научное и пр.), внутренне-авторитетное, профанное, низкое, запретное и др. Их удельный вес в речевой жизни эпохи.

Социальные и профессиональные диалекты и жаргоны. Необходимо пересмотреть их определения и смысл с точки зрения металингвистики. Каждый диалект и каждый жаргон — это определенное мировоззрение (хотя бы в зачаточной форме) со своей системой оценок, со своим пониманием высокого и низкого, своей иерархией, своим особым ощущением собеседника-партнера, со своим речевым субъектом[24]. Проблема идеологических (например, экзистенциального) и литературных стилей и течений.

Речевая жизнь. Ее персоналистичность. Высказывание как единица речевой жизни (это не абстрактная единица, подобная слову, предложению, фонеме и т. п., а совершенно конкретная, это — исторически индивидуальное целое). Отношения между высказываниями (диалогические в самом широком смысле). Они также персоналистичны. Их нельзя свести ни к логическим, ни к лингвистическим отношениям (например, оппозиции, тождества и др.). Не сводимы они, конечно, и к механическим или физиологическим (биологическим) отношениям (например, раздражение — реакция).

Вопрос — ответ не есть логическое отношение (это — оживляющая персонификация логических построений). Все логические и математические отношения монологичны по своей природе.

Анализ отношений оппозиции, противопоставления, различения, отождествления и др. Тишина и звук. Восприятие звука (на фоне тишины). Т и ш и н а и м о л ч а н и е (отсутствие звука). Пауза и начало слова. Нарушение тишины звуком механистично и физиологично (как условие восприятия); нарушение же молчания словом персоналистично и осмысленно: это — совсем другой мир. В тишине ничто не звучит (или нечто не звучит), — в молчании никто не г о в о р и т (или некто не говорит). Молчание возможно только в человеческом мире (и только для человека).

Конечно, и тишина и молчание всегда относительны.

Условия восприятия звука, условия понимания-узнания знака, условия осмысливающего понимания слова.

Молчание — осмысленный звук (слово) — пауза составляют особую логосферу, единую и непрерывную структуру, открытую (незавершенную) целостность.

Понимание–узнание повторимых элементов речи (т. е. языка) и осмысливающее понимание неповторимого высказывания[25]. Каждый элемент речи воспринимается в двух планах: в плане повторимости языка и в плане неповторимого высказывания. Через высказывание язык приобщается к исторической неповторимости и незавершенной целостности логосферы.

Слово как средство (язык) и слово как осмысление. Осмысливающее слово принадлежит к царству целей. Слово как последняя (высшая) цель[26].

Габриель Марсель «Эскиз феноменологии обладания»[27].

Обладание уже содержится в желании и притязании. Притязание-желание и тоска потери. Обладание зажато между ними, оно — функция времени[28].

Некоторые вещи, среди которых я нахожусь, касаются меня, я с ними связан, они проявляют власть надо мною. Первой среди этих вещей является мое тело. Тираническая власть тела в зависимости от моей привязанности к нему. Тело, как и все, что мне принадлежит, пожирает меня, я уничтожаюсь в нем[29].

Личное творчество, вечно обновляющее материю (сад садовника, рояль пианиста, лаборатория ученого): здесь обладание тяготеет не к самоуничтожению, а к сублимированию, к превращению в «быть». Обладание улетучивается внутри творчества, исчезает дуализм обладающего и подвластного.

Псевдо-собственность: мои идеи, мои мнения. Обращение с ними как с принадлежащими мне вещами. Я начинаю гордиться ими как моей оранжереей или конюшней. Они становятся инертными, и я сам становлюсь инертным по отношению к ним. Они начинают оказывать на меня тираническое влияние. Здесь и рождается принцип фанатизма всякого рода. В этом состоит различие между идеологом с одной стороны и мыслителем и художником с другой стороны. Идеолог один из самых страшных человеческих типов. Он бессознательно становится рабом своей умерщвленной части — и это рабство стремится неизбежно обратиться наружу тиранией. Напротив, мыслитель вечно насторожен по отношению к этому отчуждению, к полному окаменению своей мысли, он находится в вечном состоянии творчест-

ва, все его мышление всегда и в любой момент снова поставлено под вопрос.

План нашего «я» и «другого» преодолевается посредством любви и милосердия. Любовь знает не «я» и не «другого», а «ты» («другой» же — это «он»).

Любовь как подчинение своего «я» высшей реальности. Она в глубине моего «я» и более «я», чем «я» сам.

Его же «Размышление о вере»[31].

К высшему нельзя придти первым, без других. Преодоление одиночества[32].

Плоскость объективного опыта, в которой возможен деперсонализованный контроль. Замена незаинтересованным наблюдателем X, который становится на наше место и решает спор[33].

Но такая замена возможна лишь в таких планах, где индивидуальности на короткое время специализируются для каких-либо практических целей, выражая лишь оторванную от целого часть (абстрактную) своей личности. Но в ситуациях, которые касаются всей нашей личности, это уже не возможно (здесь никто не может стать на мое место)[34].

Различие внешнего и внутреннего, категорий во-вне и внутри исчезает с момента, как появляется вера[35].

«Я» никогда не могу стать на место «ты» (только одно «он» может стать на место другого «он»)[36].

Идея свидетельства. Вера и признание. Сочетание свободы и необходимости в этом признании. Различение замкнутого и открытого[37].

Понимание-узнание знака[38]. Специализированное понимание высказывания как взаимозамена, взаимоотождествление (частичное) говорящих (поставить себя на место другого). Понимание целого высказывания целостной (незаменимой) личностью без всякого взаимоотождествления.

Формы молчания и непрямого говорения в истории речевой жизни (в частности — история иронии).

Каждому социальному, профессиональному диалекту (и жаргону) соответствует совершенно определенный набор речевых жанров, в которых он реализуется. От этих жанров лингвистика отвлекается. Что касается до функциональных стилей[39], то это в основном жанровые стили.

Изучать высказывание (речевое произведение) нужно не как закрытый, замкнутый в себе текст[40], а как звено в цепи речевого общения, как ответ и вопрос одновременно.

Система науки как совокупности готовых достижений, как состояние науки на данный момент. Но становление науки не может быть выражено в системно-монологической форме[41].

Хронотопичность художественного мышления (особенно древнего). Точка зрения хронотопична, т. е. включает в себя как пространственный, так и временный момент. С этим непосредственно связана и ценностная (иерархическая) точка зрения (отношение к верху и низу)[42]. Хронотоп изображенного события, хронотоп рассказчика и хронотоп автора (последней авторской инстанции). Идеальное и реальное пространство в изобразительных искусствах. Станковая картина находится вне устроенного (иерархически) пространства, повисает в воздухе. Отношение словесного образа к реальному (исторически) времени[43].

Проблема авторского избытка[44]. Равноправная беседа одинаково знающих и незнающих (ищущих). Диалог цельных личностей, где не может быть слияния, где нельзя стать на место другого (другой — «ты»).

Недопустимость однотонности (серьезной). Культура многотонности. Сферы серьезного тона. Ирония как форма молчания[45]. Ирония (и смех) как преодоление ситуации, возвышение над ней. Односторонне серьезны только догматические и авторитарные культуры. Насилие не знает смеха. Анализ серьезного лица (страх или угроза). Анализ смеющегося лица. Место патетики. Переход патетики в истошность. Интонация анонимной угрозы в тоне диктора, передающего важные сообщения. Серьезность нагромождает безысходные ситуации, смех подымается над ними, освобождает от них. Смех не связывает человека, он освобождает его.

Социальный, хоровой характер смеха, его стремление к всенародности и всемирности. Двери смеха открыты для всех и каждого. Возмущение, гнев, негодование всегда односторонни: они исключают того, на кого гневаются и т. п., вызывают ответный гнев. Они разделяют, — смех только объединяет, он не может разделять. Смех может сочетаться с глубоко интимной эмоциональностью (Стерн, Жан-Поль и др.). Смех и праздничность. Культура будней. Смех и царство целей (средства же всегда серьезны). Все подлинно великое должно включать в себя смеховой элемент. В противном случае оно становится грозным, страшным

или ходульным; во всяком случае — ограниченным. Смех подымает шлагбаум, делает путь свободным.

Веселый, открытый, праздничный смех. Закрытый, чисто отрицательный сатирический смех. Это — не смеющийся смех. Гоголевский смех весел. Смех и свобода. Смех и равенство. Смех сближает и фамильяризует. Нельзя насаждать смех, празднества. Праздник всегда изначален или безначален.

В многотонной культуре и серьезные тона звучат по-другому: на них падают рефлексы смеховых тонов, они утрачивают свою исключительность и единственность, они дополняются смеховым аспектом[46].

Изучение культуры (и той или иной ее области) на уровне системы[47] и на более высоком уровне органического единства: открытого, становящегося, нерешенного и не предрешенного, способного на гибель и обновление, трансцендирующего себя (т. е. выходящего за свои пределы).

Понимание многостильности «Евгения Онегина» и др. (см. у Лотмана[48]) как перекодирования (романтизма на реализм и др.) приводит к выпадению самого важного диалогического момента и к превращению диалога стилей в простое сосуществование разных версий одного и того же. За стилем цельная точка зрения цельной личности. Код предполагает какую-то готовность содержания и осуществленность выбора между данными кодами.

Высказывание (речевое произведение) как целое входит в совершенно новую сферу речевого общения (как единица этой новой сферы), которая не поддается описанию и определению в терминах и методах лингвистики и — шире — семиотики[49]. Эта сфера управляется особой закономерностью и требует для своего изучения особой методологии и, можно прямо сказать, особой науки (научной дисциплины)[50]. Высказывание как целое не поддается определению в терминах лингвистики (и семиотики). Термин «текст» совершенно не отвечает существу целого высказывания[51].

Не может быть изолированного высказывания. Оно всегда предполагает предшествующие ему и следующие за ним высказывания. Ни одно высказывание не может быть ни первым, ни последним. Оно только звено в цепи и вне этой цепи не может быть изучено. Между высказываниями существуют отношения, которые не могут быть определены ни в механистических, ни в лингвистических категориях. Они не имеют себе аналогий.

Отвлечение от внетекстовых моментов, но не от других текстов, связанных с данным в цепи речевого общения[52]. Внутренняя социальность. Встреча двух сознаний в процессе понимания и изучения высказывания. Персоналистичность отношений между высказываниями. Определение высказывания и его границ.

Второе сознание и метаязык[53]. Метаязык не просто код, — он всегда диалогически относится к тому языку, который он описывает и анализирует[54]. Позиция экспериментирующего и наблюдающего в квантовой теории. Наличие этой активной позиции меняет всю ситуацию и, следовательно, результаты эксперимента. Событие, которое имеет наблюдателя, как бы он ни был далек, скрыт и пассивен, уже совершенно иное событие[55]. (См. «Таинственный посетитель» Зосимы). Проблема второго сознания в гуманитарных науках. Вопросы (анкеты), меняющие сознание спрашиваемого[56].

Неисчерпаемость второго сознания, т. е. сознания понимающего и отвечающего: в нем потенциальная бесконечность ответов, языков, кодов. Бесконечность против бесконечности. Бог сотворил человека[57] не тогда, когда он сделал его из глины и праха земного (это — природные, естественные ступени к человеку, кончая обезьяной), но тогда, когда вдунул ему душу живую. Это уже выход за пределы природы и природной закономерности (начало духовной истории человека)[58].

Означаемое и означающее, код, принимающий информацию. Здесь нет субъекта речи[59]. Выход за пределы лингвистики в металингвистику.

Появление жизни и сознания как появление свидетеля в событии бытия, в корне меняющее тотальный смысл события. Благожелательное размежевание, а затем кооперирование[60]. Вместо раскрытия (положительного) относительной (частичной) истинности своих положений и своей точки зрения стремятся — и на это тратят все свои силы — к абсолютному опровержению и уничтожению своего противника, к тотальному уничтожению другой точки зрения.

Никто не может говорить за науку, за то или иное направление в науке, а только за себя. А отвечает он перед наукой, перед своим направлением. Наука никого не назначает и не избирает своим представителем.

Ни одно научное направление (не шарлатанское) не исчезало <?> тотально, и ни одно направление не сохранялось в своей первоначальной и неизменной форме. Не было ни одной эпохи в науке, когда существовало только одно единственное направле-

ние (но господствующее направление почти всегда было). Не может быть и речи об *эклектике*: *слияние* всех направлений в одно единственное было бы смертью наук<и> (если бы наука была смертной). Чем больше размежевания, тем лучше, но размежевания благожелательного. Без драк на меже[61]. Кооперирование. Наличие пограничных зон (на них обычно возникают новые направления и дисциплины).

Свидетель и судия[62]. С появлением сознания в мире (в бытии), а может быть и с появлением биологической жизни (может быть, не только звери, но и деревья и трава свидетельствуют и судят), мир (бытие) радикально меня<е>тся. Камень остается каменным, солнце — солнечным, но событие бытия в его целом (незавершимом) становится совершенно другим, потому что на сцену земного бытия впервые выходит новое и главное действующее лицо события — свидетель и судия. И солнце, оставаясь физически тем же самым, стало другим, потому что стало осознаваться свидетелем и суд<иею>. Оно перестало просто быть, а стало быть в себе и для себя (эти категории появились здесь впервые) и для другого, потому что оно отразилось в сознании другого (свидетеля и судии): этим оно в корне изменилось, обогатилось, преобразилось. (Дело идет не об «инобытии»[63]).

Этого нельзя понимать так, что бытие (природа) стало осознавать себя в человеке, стало самоотражаться. В этом случае бытие осталось бы с самим собою, стало бы только дублировать себя самого (осталось бы *одиноким*, каким и был мир до появления сознания — свидетеля и судии). Нет, появилось нечто абсолютно новое, появилось *надбытие*. В этом надбытии уже нет ни грана бытия, но все бытие существует в нем и для него.

Это аналогично проблеме самосознания человека. Совпадает ли сознающий с сознаваемым? Другими словами, остается ли человек только с самим собою, т. е. одиноким? Не меняется ли здесь в корне все событие бытия человека? Это, действительно, так. Здесь появляется нечто абсолютно новое: надчеловек, над-я, т. е. свидетель и судья *всего* человека (*всего я*), следовательно уже не человек, не я, а *другой*. Отражение себя в эмпирическом другом, через которого надо пройти, чтобы выйти к я-для-себя. (Может ли это я-для-себя быть одиноким?) Абсолютная свобода этого я. Но эта свобода не может изменить бытие, так сказать, материально (да и не может этого хотеть), — она может изменить только *смысл* бытия (признать, оправдать и т. п.), это — свобода свидетеля и судии. Она выражается в

слове. Истина, правда присущи не самому бытию, а только бытию познанному и изреченному.

Проблема относительной свободы, т. е. такой свободы, которая остается в бытии и меняет состав бытия, но не его смысл. Такая свобода меняет материальное бытие и может стать насилием, оторвавшись от смысла и став грубой и голой материальной силой. Творчество всегда связано с изменением смысла и не может стать голой материальной силой.

Пусть свидетель может видеть и знать лишь ничтожный уголок бытия, — все не познанное и неувиденное им бытие меняет свое качество (смысл), становясь непознанным и неувиденным бытием, а не просто бытием, каким оно было без отношения к свидетелю.

Все, до меня касающееся, приходит в мое сознание, начиная с моего имени, из внешнего мира через уста других (матери и т. п.), с их интонацией, в их эмоционально-ценностной тональности. Я осознаю себя первоначально через других: от них я получаю слова, формы, тональность для формирования первоначального представления о себе самом. Элементы инфантилизма самосознания («разве мама любила такого...»[64]) остаются иногда до конца жизни (восприятие и представление себя, своего тела, лица, прошлого в ласковых тонах). Как тело формируется первоначально в материнском лоне (теле), так и сознание человека пробуждается, окутанное чужим сознанием. Позже начинается подведение себя под нейтральные слова <и> категории, т. е. определение себя как человека безотносительно к «я» и «другому».

[Versuch über den Roman.

Leipzig und Liegniz, bei David Siegerts Wittwe, 1774. Сòр. 528.[65]]

Три типа отношений:

1. Отношения между объектами: между вещами, между физическими явлениями, химическими явлениями, причинные отношения, математические отношения, логические отношения, лингвистические отношения и др.

2. Отношения между субъектом и объектом.

3. Отношения между субъектами (личностные, персоналистические отношения): диалогические отношения между высказываниями, этические отношения и др. Сюда относятся и всякие персонифицированные смысловые связи. Отношения между сознаниями, правдами, взаимовлияния, ученичество, любовь, ненависть, ложь, дружба, уважение, благоговение, доверие, недоверие и т. п.[66]

Но если отношения деперсонифицированы (между высказываниями и стилями при лингвистическом подходе и т. п.), то они переходят в первый тип. С другой стороны возможна персонификация многих объектных отношений и переход их в третий тип. Овеществление и персонификация.

Определение субъекта (личности) в межсубъектных отношениях: конкретность (имя), целостность, ответность и т. п., неисчерпаемость, незавершенность, открытость.

Переходы и смешения трех типов отношений. Например, литературовед спорит (полемизирует) с автором или героем и одновременно о б ъ я с н я е т его как сплошь каузально детерминированного (социально, психологически, биологически). Обе точки зрения оправданны, но в определенных методологически осознанных границах и без смешения. Нельзя запретить врачу работать над трупами на том основании, что он должен лечить не мертвых, а живых. Умерщвляющий анализ совершенно оправдан в своих границах. Чем лучше человек понимает свою детерминированность (свою вещность), тем ближе он к пониманию и осуществлению своей истинной свободы.

Печерин[67], при всей своей сложности и противоречивости, по сравнению со Ставрогиным представляется цельным и наивным. Он не вкусил от древа познания. Все герои русской литературы до Достоевского от древа познания добра и зла не вкушали. Поэтому в рамках романа возможны были наивная и целостная поэзия, лирика, поэтический пейзаж. Им (героям до Достоевского) еще доступны кусочки (уголки) земного рая, из которого герои Достоевского изгнаны раз и навсегда.

Узость исторических горизонтов нашего литературоведения[68]. Замыкание в ближайшей эпохе. Неопределенность (методологическая) самой категории эпохи[69]. Мы объясняем явление из его современности и ближайшего прошлого (в пределах «эпохи»). На первом плане у нас г о т о в о е и з а в е р ш е н н о е. Мы и в античности выделяем готовое и завершенное, а не зародышевое, <раз>вивающееся. Мы не изучаем долитературные зародыши литературы (в языке и в обряде). Узкое («специализаторское») понимание специфики[70]. Возможность и необходимость. Вряд ли можно говорить о необходимости в гуманитарных науках[71]. Здесь научно можно только раскрыть в о з м о ж н о с т и и р е а л и з а ц и ю одной из них. Повторимое и неповторимость.

Вернадский о медленном историческом формировании основных категорий (не только научных, но и художественных)[72]. Литература на своем историческом этапе пришла на готовое: готовы были языки, готовы основные формы видения и мышления. Но они развиваются и дальше, но медленно (в пределах эпохи их не уследишь). Связь литературоведения с историей культуры (культуры не как суммы явлений, а как целостности). В этом сила Веселовского (семиотика). Литература — неотрывная часть целостности культуры, ее нельзя изучать вне целостного контекста культуры. Ее нельзя отрывать от остальной культуры и непосредственно (через голову культуры) соотносить с социально-экономическими и иными факторами. Эти факторы воздействуют на культуру в ее целом и только через нее и вместе с нею на литературу[73]. Литературный процесс есть неотторжимая часть культурного процесса.

Из необозримого мира литературы наука (и культурное сознание) 19-го века выделила лишь маленький мирок (мы его еще сузили). Восток почти вовсе не был представлен в этом мирке. Мир культуры и литературы, в сущности, так же безграничен, как и вселенная. Мы говорим не о его географической широте (здесь он ограничен), но о его *смысловых глубинах*, которые так же бездонны как и глубины материи. Бесконечное разнообразие осмыслений, образов, образных смысловых сочетаний, материалов и их осмыслений и т. п. Мы страшно сузили его путем отбора и путем модернизации отобранного. Мы обедняем прошлое и не обогащаемся сами. Мы задыхаемся в плену узких и однотипных осмыслений.

Столбовые линии развития литературы, подготовлявшие того или иного писателя, то или иное произведение в веках (и у разных народов). Мы же знаем только писателя, его мировоззрение и его современность. «Евгений Онегин» создавался в течени<е> 7 лет. Это так. Но его подготовили и сделали возможным столетия (а может быть и тысячелетия). Совершенно недооцениваются такие великие реальности литературы, как жанр[74].

Важнее сосредоточить свое внимание на том, что еще предстоит сделать. Полвека подготовили возможности действительного подъема литературоведения, доступные только нам. Они были подготовлены не столько в самом литературоведении, сколько в жизни, в жизненном и культурном опыте людей[75].

Замыкание в эпохе (т. е. в ближайшем времени) не позволяет понять и будущей жизни произведения в последующих веках (т. е. в большом времени). Говоря грубо[76], если значение произ-

ведения сводить к его роли в борьбе с крепостным правом, то произведение должно утратить свое значение, когда крепостное право и его пережитки уйдут из жизни, а оно часто еще увеличивает свое значение, т. е. значение в большом времени. Но произведение не может жить в будущих веках, если оно не вобрало в себя как-то прошлых веков. Если бы оно родилось все сплошь сегодня (не продолжало бы прошлого и ни в чем не было бы связано с ним), оно не могло бы жить в будущем. Всякое настоящее станет прошлым для последующих времен. Но это настоящее, ставшее прошлым, может быть продуктивным или непродуктивным для будущего. Настоящее продуктивно для будущего, когда в нем созревает и приносит плоды (с семенами) прошлое. Очень важная методологическая задача — правильно ориентировать произведение во времени (в большом времени, а не в ближайшем). Одновременно нужна пространственная (географическая) широта и глубина осмыслений.

Борьба со схематизмом не путем абстрактной критики этих схем, а путем положительн<ого> раскрытия и открытия тех явлений жизни, которые в схему не укладываются, не могут быть увиденными при данной схеме. И это приводит не <к> созданию новой схемы, а <к> расширению мира[77].

[«Театр» за 1967 г. № 1. А. Аникст. Смех — дело веселое. Стр. 97-106.][78]

Проблема тона в литературе (смех и слезы и их дериваты). Проблема типологии (органическое единство мотивов и образов). Проблема сентиментального реализма[79] (в <отличие> от сентиментального романтизма, Веселовский[80]). Миросозерцательное значение слез и печали. Слезный аспект мира. Сострадание. Открытие этого аспекта у Шекспира (комплекс мотивов). Спиритуалы. Стерн. Культ слабости, беззащитности, доброты и т. п. — животные, дети, слабые женщины, дураки и идиоты, цветок, все маленькое и т. п. Натуралистическое мировоззрение, прагматизм, утилитаризм, позитивизм создают однотонную серую серьезность. Обеднение тонов в мировой литературе. Ницше и борьба с состраданием. Культ силы и торжества. Сострадание унижает человека и т. п. Правда не может торжествовать и побеждать. Элементы сентиментализма у Ромена Роллана. Слезы (наряду со смехом) как пограничная ситуация (когда практическое действие исключено). Слезы антиофициальны (и сентиментализм). Казенная бодрость. Бравурность. Буржуазные оттенки сентиментализма. Интеллектуальная слабость, глупость, пошлость (Эмма Бовари и сострадание к ней, животные[81]). Вырождение в манерность.

Сентиментализм в лирике и в лирических партиях романа. Элементы сентиментализма в мелодраме. Сентиментальная идиллия. Гоголь и сентиментализм. Тургенев. Григорович. Сентиментальный бытовизм. Сентиментальная апология семейного быта. Чувствительный романс. Сострадание, жалость, умиленность. Фальшь. Сентиментальные палачи. Сложные сочетания карнавальности с сентиментализмом (Стерн, Жан-Поль и др.). Есть определенные стороны жизни и человека, которые могут быть осмыслены и оправданы только в сентиментальном аспекте. Сентиментальный аспект не может быть универсальным и космическим. Он сужает мир, делает его маленьким и изолированным. Пафос маленького и частного. Комнатность сентиментализма. Альфонс Доде. Тема «бедного чиновника» в русской литературе. Отказ от больших пространственно-временных и исторических охватов. Уход в микромир простых человеческих переживаний. Путешествие без путешествия (Стерн). Реакция на неоклассическую героику и на просветительский рационализм. Культ чувства. Реакция на критический реализм больших масштабов. Руссо и вертеризм в русской литературе.

[«По поводу юбилея». Ленин, собр. соч., 4 изд., т. 17 (стр. 89-90).] Реформа и революция.]

Э. Геллнер. Слова и вещи. (Перевод с английского.) Издательство иностранной литературы. Москва 1962.

Л. Витгенштейн. Логико-философский трактат. Изд. иностранной литературы, 1958.

Абраам Моль. Теория информации и эстетическое восприятие. Изд. «Мир», Москва 1966.

Чужое слово как специфический предмет исследования в гуманитарных науках[82].

Эпиграф из «Фауста»:

«Was Ihr den Geist der Leiten nennt...»[83]

Под чужим словом я понимаю чужое высказывание на языке самого исследователя или на каком-либо чужом ему языке (язык высказывания получит, разумеется, огромное значение для исследования). С чужими высказываниями имеют дело не только гуманитарные науки: с ними имеет дело логика, имеют дело и различные естественные науки. Более того, всякая научная мысль неизбежно живет и движется в мире чужих высказываний (высказываний других ученых по данному предмету и др.). Научная мысль не может жить и развиваться в одиночестве. Но в науках негума-

нитарных чужое высказывание никогда не бывает самостоятельным предметом исследования. Таким предметом могут быть только соответствующие явления природы. Именно от «чужести» высказывания, т. е. от того, что это высказывание другого человека, естествоиспытатель полностью отвлекается: он берет из него только то, что он сам и всякий другой человек, если бы он находился в той же пространственной и временной точке, мог бы воспринять и сказать<?>, т. е. только чисто объективные, предметные показания говорящего. Понимание сводится здесь, грубо говоря, к вылущиванию из высказывания (показания) чисто предметной стороны и полному устранению самого субъекта высказывания. Личность говорящего здесь вполне заменима: исследователь не имеет дело с чужим сознанием как таковым. Конечно, проблема отвлечения от субъекта наблюдающего и экспериментирующего может быть в отдельных дисциплинах гораздо сложнее (например, эксперименты в квантовой теории). Но личность говорящего никогда не может стать предметом самостоятельного исследования[84].

Martin Buber. Ich und Du. Verlag Jakob Hegner in Köln. 1966. Первое издание — 1923.

M. Buber. Das dialogische Prinzip. Heidelberg. Lambert Schneider. 1962.

Все философские произведения Бубера собраны в первом томе собрания его сочинений. См.:

Martin Buber, Werke. Erster Band: Schriften zur Philosophie. München und Heidelberg. 1962.

Проблема понимания (чужого слова). Два сознания. Первое сознание (объект понимания и интерпретации) — не просто чужое индивидуальное сознание, но определенное культурное сознание, определенной эпохи, культурного сектора, определенной соц. группы.

Встреча двух сознаний, двух времен (двух эпох); оба творчески соучаствуют и оба взаимно обогащаются.

Ложная тенденция к сведению всего к одному сознанию, к растворению в нем чужого (понимаемого) сознания. Принципиальные преимущества вненаходимости (пространственной, временной, национальной). Нельзя понимать понимание как вчувствование и становление себя на чужое место (потеря своего места). Это требуется только для периферийных

моментов понимания. Нельзя понимать понимание как перевод с чужого языка на свой язык.

Otto Friedrich *Bollnow*. Die Methode der Geisteswissenschaften.

(Vortrag, gehalten am 14. Juni 1950 zum Dies Academicus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz).

Johannes Gutenberg-Buchhandbung Mainz — Universität[85].

Отличие наук о духе от естественных наук. Определение W. Dilthey («Einleitung in die Geisteswissenschaften», Leipzig 1883): для гуманитарных наук характерно *понимание*, для естественных — *объяснение* (в основном каузальное). Определение H. Rickert («Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung», Freiburg 1896 и «Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft», Freiburg 1899; обе книги имеются в русском переводе): *индивидуализирующие* науки (гуманитарные) и *генерализирующие* (естественные).

E. *Rothacker*, Logik und Systematik der Geisteswissenschaften, München und Berlin 1927, Neudruck Bonn 1948[86].

Зыбкие границы и переходы между этими группами наук. Важность метода. У естественных наук — эксперимент и математическая обработка; такого сложившегося метода нет у гуманитарных наук.

Проблема понимания[87].

Простота и легкость понимания при совершенно адекватном воплощении творцом своего замысла. Математическое, логическое и техническое понимание. Понимание жизненной ситуации. Понимание жизни, воплощенное <?> в мировоззрении. Взаимопонимание людей, живущих в одинаковых жизненных и культурных условиях.

Понимать текст так, как его понимал сам автор данного текста. Но понимание может быть и должно быть лучшим. Могучее и глубокое творчество во многом бывает бессознательным и многосмысленным. В понимании оно восполняется сознанием и раскрывается многообразие его смыслов. Таким образом понимание восполняет текст: оно активно и носит творческий характер. Творческое понимание продолжает творчество, умножает художественное богатство человечества. Сотворчество понимающих[88].

[Включение в новый жизненный (культурно-исторический) контекст уже само по себе раскрывает в произведении новые стороны.]

Понимание и оценка. Безоценочное понимание невозможно. Нельзя разделить понимание и оценку: они одновременны и составляют единый целостный акт. Понимающий подходит к произведению со своим уже сложившимся мировоззрением, со своей точки зрения, со своих позиций. Эти позиции в известной мере определяют его оценку, но сами они при этом не остаются неизменными: они подвергаются воздействию произведения, которое всегда вносит нечто новое. Только при догматической инертности позиции ничего нового в произведении не раскрывается (догматик остается при том, что у него уже было, он не может обогатиться). Понимающий не должен исключать возможности изменения или даже отказа от своих уже готовых точек зрения и позиций. В акте понимания происходит борьба, в результате которой происходит взаимное изменение и обогащение.

Встреча с великим как с чем-то определяющим, обязывающим и связующим — это высший момент понимания.

Встреча и коммуникация у K. Jaspers (K. Jaspers, Philosophie, Berlin, 1932, 2. Bd.).

Активное согласие-несогласие (если оно не предрешено догматически) стимулирует и углубляет понимание, делает чужое слово более упругим и самостным, не допускает взаимное растворение и смешение. Четкое разделение двух сознаний, их противостояние и их взаимоотношения.

Понимание повторимых элементов и неповторимого целого. Узнавание и встреча с новым, незнаемым. Оба этих момента (узнавание повторимого и открытие нового) должны быть нераздельно слиты в живом акте понимания: ведь неповторимость целого отражена и в каждом повторимом элементе, причастном целому (он, так сказать, повторимо-неповторим). Исключительная установка на узнание, поиски только знакомого (уже бывшего), не позволяет раскрыться новому (т. е. главному, неповторимой целостности). Очень часто методика объяснения и истолкования сводится к такому раскрытию повторимого, к узнанию уже знакомого, а новое, если и улавливается, то только в крайне обедненной и абстрактной форме. При этом, конечно, совершенно исчезает индивидуальная личность творца (говорящего). Все повторимое и узнанное полно-

стью растворяется и ассимилируется сознанием одного понимающего: в чужом сознании он способен увидеть и понять только свое собственное сознание. Он ничем не обогащается. В чужом он узнает только свое.

«Прошу всех обратить внимание, что в жизни, когда мы слушаем своего собеседника, в нас самих, в ответ на все, что нам говорят, всегда идет такой «внутренний» монолог по отношению к тому, что мы слышим. Актеры же очень часто думают, что слушать партнера на сцене — это значит уставиться на него глазами и ни о чем в это время не думать. Сколько актеров «отдыхают» во время большого монолога партнера на сцене и оживляются к последним словам его, в то время как в жизни мы ведем всегда внутри себя *диалог* с тем, кого слушаем».

Эти слова К. С. Станиславского сообщает Н. Горчаков в своей книге «Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Беседы и записи репетиций». Гос. изд. «Искусство», Москва 1950[89].

Чужое слово как самостоятельный предмет или как медиум, как призма, через которую мы видим предмет. В обоих случаях метод, применяемый (к чужому слову) гуманитарными науками, может быть обозначен термином, примененным Дильтеем, «*понимание*» (в отличие от «*объяснения*», применяемого в естественных науках). Но по сравнению с Дильтеем мы вкладываем в этот термин несколько иное (хотя и близкое) значение[90].

Понимание *значения* (математических формул и построений) и понимание *смысла*. В первом случае мы не встречаемся с индивидуальным чужим сознанием. Значение имеют повторимые элементы, они безличны и не нуждаются в отнесении к чужому сознанию, к личности.

Растворение в безличном абстрактном контексте, что оправдано (да и то не всегда) только при математическом, логическом, естественно-научном понимании. Чистые логико-предметные целые, не требующие индивидуального личностного единства.

Понимающий вводит понимаемое в свой абстрактный контекст, вылущив из понимаемого <?> все абстрактное и предметное и отвле<кшись> от всего индивидуально личного.

Проблема категории *глубины* в гуманитарных науках[91].

Проблема *чужого слова*[92].

Под «чужим словом» (высказыванием, речевым произведением) я понимаю всякое слово всякого другого человека, сказанное или написанное, на своем (т. е. на моем родном) или на любом другом языке, т. е. всякое не-мое-слово. В этом смысле все слова (высказывания, речевые и литературные произведения), кроме моих собственных слов, являются чужим словом. Я живу в мире чужих слов. И вся моя жизнь является ориентацией в этом мире, реакцией на чужие слова (бесконечно разнообразной реакцией), начиная от их освоения (в процессе первоначального овладения речью) и <кончая>[93] освоением богатств человеческой культуры (выраженных в слове или в других знаковых материалах). Чужое слово ставит перед человеком особую задачу *понимания* этого слова (такой задачи в отношении собственного слова не существует или существует в совсем другом смысле). Это распадение для каждого человека всего выраженного в слове на маленький мирок своих слов (ощущаемых как свои) и огромный безграничный мир чужих слов — первичный факт человеческого сознания и человеческой жизни, который, как и все первичное и само собой разумеющееся, до сих пор мало изучался (осознавался), во всяком случае не осознавался в своем огромном принципиальном значении. Огромное значение этого для личности, для «я» человека (в его неповторимости). Сложные взаимоотношения с чужим словом во всех сферах культуры и деятельности наполняют всю жизнь человека. Но ни слово в разрезе этого взаимоотношения, ни «я» говорящего в том же взаимоотношении не изучались.

Все слова для каждого человека делятся на свои и чужие, но границы между ними могут смещаться и на этих границах происходит напряженная диалогическая борьба. Но при изучении языка и различных областей идеологического творчества от этого отвлекаются, абстрагируются, ибо существует абстрактная *позиция третьего*, которая отождествляется с «*объективной позицией*» как таковой, с позицией всякого «научного познания». Позиция третьего совершенно оправдана там, где один человек может стать на место другого, где человек вполне заменим, а это возможно и оправдано только в таких ситуациях и при решении таких вопросов, где целостная и неповторимая *личность* человека не требуется, т. е. там, где человек, так сказать специализируется, выражая лишь оторванную от целого часть своей личности, где он выступает не как «я сам», а «как инженер», «как физик» и т. п. В области отвлеченного научного познания и отвлеченной мысли такая замена человека человеком, т. е. отвлечение

от «я» и «ты» возможна (но и здесь, вероятно, только до известного предела). В жизни как предмете мысли (отвлеченной) существует человек вообще, существует «третий», но в самой живой переживаемой жизни существуем только «я», «ты», «он», и только в ней раскрываются (существуют) такие первичные реальности как «мое слово» и «чужое слово», и вообще те первичные реальности, которые пока еще не поддаются познанию (отвлеченному, обобщающему) и потому не замечаются им.

Но абстрактность всегда относительна: можно сделать предметом рассмотрения как раз то, от чего привыкли отвлекаться (хотя оно и находится прямо перед нашими глазами; мы часто не видим именно то <как раз того>, что мы п о с т о я н н о видим). За счет видения того, от чего научное сознание привыкло абстрагироваться, научное знание расширяется и конкретизуется.

Сложное событие встречи и взаимодействия с чужим словом почти полностью игнорировалось соответствующими гуманитарными науками (и прежде всего — литературоведением). Науки о духе; предмет их — не один, а два «духа» (изучаемый и изучающий, которые не должны сливаться в один дух). Настоящим предметом является взаимоотношение и взаимодействие «духов».

Попытка понять взаимодействие с чужим словом путем психоанализа и «коллективного бессознательного». То, что раскрывают психологи (преимущественно психиатры), было когда-то, сохранилось оно не в бессознательном (хотя бы и коллективном), а закреплено в памяти языков, жанров, обрядов[94]; отсюда оно проникает в речи и сны (рассказанные, сознательно вспомненные) людей (обладающих определенной психической конституцией и находящихся в определенном состоянии). Роль психологии и, так называемой, психолог<ии> культуры.

Первая задача: понять произведение так, как понимал его сам автор, не выходя за пределы его понимания. Решение этой задачи очень трудное и требует обычно привлечения огромного материала.

Вторая задача — использовать свою временную и культурную вненаходимость. Включение в наш (чужой для автора) контекст.

Первая стадия — понимание (здесь две задачи), вторая стадия — научное изучение (научное описание, обобщение, историческая локализация).

Отличие гуманитарных наук от естественных (после роли чужого слова в них). Отказ от непреодолимой границы. Противопоставление (Дильтей, Риккерт) было опровергнуто дальнейшим развитием гуманитарных наук. Внедрение математических и иных

методов — процесс необратимый, но одновременно развиваются и должны развиваться специфические методы, вообще специфика (например, аксиологический подход). Строгое различение понимания и научного изучения.

Ложная наука, основанная на непережитом общении, т. е. без первичной данности подлинного объекта[95]. Степени совершенства этой данности (подлинного переживания искусства). При низкой степени научный анализ будет неизбежно носить поверхностный или даже ложный характер.

Чужое слово должно превратиться в свое-чужое (или в чужое-свое). Дистанция (вненаходимость) и уважение. Объект в процессе диалогического общения с ним превращается в субъекта (другое я).

Одновременность художественной пережитости и научного изучения. Их нельзя разрывать, но они проходят разные стадии и степени не всегда одновременно.

Освоение в диалогическом общении. Сопротивление материала как положительный признак: где оно кончается, там кончается и наука.

Дильтей говорит об «открытии заново своего "Я" в "Ты"»[96].

Проблемы коммуникации (общения) в современной науке. И сама жизнь и все сферы культуры (в том числе и наука и искусство) проникнуты коммуникацией, т. е. речевым общением (либо общением с помощью других знаковых форм) и, следовательно, диалогическим взаимодействием с чужим словом. Чужое слово в отличие от моего и взаимоориентация с ним является некоторой первичной данностью, как мы уже сказали, в самой жизни, в сознании и самосознании. Первичная данность эта во всей своей специфичности и глубине стала предметом изучения лишь недавно (преимущественно философ<ами> экзистенциалист<ами>, Хайдеггер и др.) и изучена еще далеко не достаточно (и преимущественно с идеалистических позиций). Но этой проблемы по существу мы здесь не намерены касаться. Мы будем говорить здесь о чужом слове как специфическом предмете изучения в гуманитарных науках.

С чужим словом имеют дело все науки, в том числе и естественные. Но здесь оно не является специфическим предметом изучения. Здесь оно служит как чисто предметная информация (по существу безличная). Здесь не имеет значения ни индивидуальность информирующего (говорящего), ни его эпоха, ни его культура (т. е. эпоха и культура, к которой он принадлежит). Важно лишь его положение во времени (не историческом, конечно) и в

пространстве (не культурном, конечно). Здесь нет моего и чужого (точнее, от этого абстрагируются). Здесь — точка зрения третьего, который всегда заменим.

Мы будем говорить о чужом слове не только по отношению к «моему слову» исследователя, читателя, слушателя, т. е. слове другого человека, но и о слове другой, чужой для него эпохи и культуры (на своем или на чужом языке). Встреча двух эпох, двух культур (включая и двух языков, если дело идет об иноязычном тексте). Так обстоит дело в филологии и в частности в литературоведении. Сложность художественной информации, понимание которой включает в себя и *оценку* (не только эстетическую, но и философскую, моральную, политическую и вообще культурную). Художественная информация не столько меняет объем и характер наших знаний, не столько обогащает нас в <о>пределенных сферах культуры, но меняет нас самих, меняет нашу личность. Мы сами становимся другими. (Свое-чужое).

Сознание как особый *личный* контекст, индивидуально неповторимый контекст.

Смыслами я называю *ответы* на вопросы. То, что ни на какой вопрос не отвечает, лишено для нас смысла.

Возможно не только понимание единственной и неповторимой индивидуальности, но возможна и индивидуальная каузальность.

Понимание чужой (и чуждой) культуры, например, народной культуры средневековья, африканских культур, «первобытной» культуры (Тэйлор, Леви-Брюль, Леви-Стросс). Примитивное сознание воспринимает чужое только как чуждое, т. е. не преодолевает древнего момента враждебности ко всему не-своему. Преодоление чуждости (враждебности) — первый шаг понимания.

Колорит чуждости, окрашивающий чужую культуру, совершенно невозможен по отношению к своей. Чуждость искажает чужую культуру и не допускает (делает невозможным) проникновение в сколько-нибудь глубокие пласты ее. В чуждости всегда наличны — в большей или меньшей степени — моменты враждебности и отталкивания. Огромную роль в истории культуры (и вообще в истории) сыграло это слияние чужого с чуждым и враждебным. Власть (государственная и церковная) использовала его для своих целей (разжигание вражды ко всему чужому).

Подражание, влияние и типологическое сходство. Типологическое сходство устанавливается монологически: сравниваемые явления не знают друг друга, не знают о своем сходстве, они лежат

26 Зак. 227

вне друг друга и не соотносятся диалогически, они вообще вне диалога и потому между ними существуют, в сущности, механические отношения. Исследователь типологии занимает по отношению к сравниваемым явлениям позицию третьего (не участвующего в диалоге) и потому в какой-то мере овеществляет эти явления, не слышит в сходстве согласия-несогласия, следовательно, овеществляет и овнешняет и само сходство. Типологическое познание — это абстрактное, а не живое (участное) познание, для которого оно может иметь лишь вспомогательный характер[97].

Ответный характер смысла. Смысл всегда отвечает на какие-то вопросы. То, что ни на что не отвечает, представляется нам бессмысленным, изъятым из диалога. Смысл и значение. Значение изъято из диалога, но нарочито, условно абстрагировано из него. В нем есть потенция смысла.

Универсализм смысла, его всемирность и всевременность.

Смысл потенциально бесконечен, но актуализоваться он может лишь соприкоснувшись с другим (чужим) смыслом, хотя бы с вопросом во внутренней речи понимающего. Каждый раз он должен соприкоснуться с другим смыслом, чтобы раскрыть новые моменты своей бесконечности (как и слово раскрывает свои значения только в контексте). Актуальный смысл принадлежит не одному (одинокому) смыслу, а только двум встретившимся и соприкоснувшимся смыслам. Не может быть «смысла в себе» — он существует только для другого смысла, т. е. существует только вместе с ним. Не может быть единого (одного) смысла. Поэтому не может быть ни первого, ни последнего смысла, он всегда между смыслами, звено в смысловой цепи, которая только одна в своем целом может быть реальной. В исторической жизни эта цепь растет бесконечно, и потому каждое отдельное звено ее снова и снова обновляется, как бы рождается заново.

Безличная система наук (и вообще знания) и органическое целое сознания (или личности).

Тетрадь 3

В поисках собственного (авторского) голоса[1]. Воплотиться, стать определеннее, стать меньше, ограниченнее, глупее. Не оставаться на касательной, ворваться в круг жизни, стать одним из людей. Отбросить оговорки, отбросить иронию. Гоголь также искал серьезного слова, серьезного поприща, убеждать (поучать) и, следовательно, быть самому убежденным. Наивность Гоголя, его крайняя неопытность в *серьезном*, поэтому ему кажется, что надо преодолеть *смех*. Спасение и преображение *смешных* героев. Право на серьезное слово. Не может быть слова в отрыве от говорящего, от его положения, его отношения к слушателю и <от>[2] связывающих их ситуаций (слово вождя, жреца и т. п.). Слово частного человека. Поэт. Прозаик. «Писатель». Разыгрывания пророка, вождя, учителя, судьи, прокурора (обвините<ля>), адвоката (защитника). Гражданин. Журналист. Чистая предметность научного слова. Поиски Достоевского. Журналист. «Дневник писателя». Направлен<ие>. Слово *народа*. Слово юродивого (Лебядкин, Мышкин). Слово монаха, старца, странника (Макар). Есть праведник, знающий, святой (вера Смердящей). «А между тем отшельник в темной келье» (Пушкин)[3]. Убитый царевич Дмитрий. Слезинка замученного ребенка. Очень много от Пушкина (еще не раскрытого). Слово как личное. Христóс как истина. Спрашиваю его[4]. Глубокое понимание личностного характера слова. Речь Достоевского о Пушкине. Слово всякого человека, обращенное ко всякому человеку. Сближение литературного языка с разговорным обостряет проблему авторского слова. Чисто предметная, научная аргументация в литературе может быть только в той или иной степени пародийной. Жанры древнерусской литературы (жития, проповеди и т. п.), вообще жанры средневековой литературы. Неизреченная правда у Достоевского (поцелуй Христа). Проблема молчания. Ирония как особого рода замена молчания[5]. Изъятое из жизни слово: идиота, юродивого, <сумасшедшего>, ребенка, умирающего, отчасти женщины. Бред, сон, наитие (вдохновение), бессознательность, алогизм, непроизвольность, эпилепсия и т. п.

Эпоха наличия авторитетного непререкаемого слова. Им определяются прямые и серьезные жанры и стили (и не только в литературе). Эпоха мифа, религии, непререкаемой власти.

Проблема «образа автора». Первичный (не созданный) и вторичный автор (образ автора, созданный первичным автором). Первичный автор — natura non creata, quae creat; вторичный автор — natura creata, quae creat. Образ героя — natura creata, quae non creat[6]. Первичный автор не может быть образом: он ускользает из всякого образного представления. Когда мы стараемся *образно* представить себе первичного автора, то мы сами создаем его образ, т. е. сами становимся первичным автором этого образа. Создающий образ (т. е. первичный автор) никогда не может войти ни в какой созданный им образ. Слово первичного автора не может быть *собственным* словом; оно нуждается в освящении чем-то высшим и безличным (научными аргументами, экспериментом, объективными данными, вдохновением, наитием, властью и т. п.). Первичный автор, если он выступает с прямым словом, не может быть просто *писателем*: от лица писателя ничего нельзя сказать (писатель превращается в публициста, моралиста, ученого и т. п.). Поэтому первичный автор облекается в *молчание*. Но это молчание может принимать различные формы выражения, различные формы редуцированного смеха (ирония), иносказания и др.

Проблема «писателя» и его первичной авторской позиции особенно остро встала в 18 веке (в связи с падением авторитетов и авторитарных форм и отказ<ом> от авторитарных форм языка).

Форма простого безличного рассказа литературным языком, но близким к разговорному. Рассказ этот не отходит далеко от героев, не отходит далеко и от среднего читателя. Пересказ романа в письме к издателю. Пересказ замысла. Это (такой рассказ) не маска, а обыкновенно<е> лицо обыкновенного человека[7] (лицо первичного автора не может быть обыкновенным). Само бытие говорит через писателя, его устами (у Хейдеггера[8]).

В живописи художник иногда изображает себя самого (обыкновенно у края картины). Автопортрет. Художник изображает себя как обыкновенного человека, а не как художника, создателя картины.

Проблема лирики как *само*выражения[9].

Поиски собственного слова на самом деле есть поиски именно не собственного, а слова, которое больше меня самого; это стремление уйти от своих слов, с помощью которых ничего существенного сказать нельзя. Сам я могу быть только персонажем, но не первичным автором. Поиски автором собственного слова — это в основном поиски жанра[10] и стиля, поиски авторской позиции. Сейчас это самая острая проблема современной литературы, при-

водящая многих к отказу от романного жанра, к замене его монтажом документов, описанием вещей, к леттризму, в известной мере и к литературе абсурда. Все это в некотором смысле можно определить как разные формы молчания. Достоевского эти поиски привели к созданию полифонического романа. Для монологического романа он не нашел слова. Параллельный путь Л. Толстого к народным рассказам (примитивизм), к введению евангельских цитат (в завершающих частях). Другой путь — заставить мир заговорить и вслушиваться в слова самого мира (Хейдеггер[11]).

Художественная правда и проблема мировоззрения[12].

Образ автора и первичный автор. У поэта для выражения первичного автора есть ритм, звукопись и т. п. Различие между поэзией и прозой в плане высказывания самого автора (поэзия обладает более богатыми рессурсами для несловесного выражения)[13].

Создание обманного образа себя самого (новелла Бокаччио)[14].

«Достоевский и сентиментализм». «Опыт типологического анализа»[15].

Полифония и риторика. Журналистика с ее жанрами, как современная риторика. Риторическое слово и романное слово. Убедительность художественная и убедительность риторическая[16].

Риторический спор и диалог о последних вопросах (о целом и в целом). Победа или взаимное понимание.

М о е слово и ч у ж о е слово. П е р в и ч н о с т ь этого противопоставления. Точка зрения (позиция) третьего. О г р а н и ч е н н ы е ц е л и риторического слова. Риторическая речь аргументирует с точки зрения третьего: индивидуально-глубинные пласты в этом не участвуют. В античности границы между риторикой <и> художественной литературой проводились иначе и не были резкими, ибо еще не было индивидуально-глубинной личности в новом смысле. Она (личность) рождается на рубеже средневековья («К себе самому», Марк Аврелий, Эпиктет, Августин, soliloquia[17] и т. п.). Здесь обостряются (или даже впервые рождаются) грани между своим и чужим словом.

В риторике есть безусловно правые и безусловно виноватые, есть полная победа и уничтожение противника. В диалоге уничтожение противника уничтожает и саму диалогическую сферу жизни слова. В классической античности этой высшей сферы еще не было. Сфера эта очень хрупкая и легко разрушимая (достаточно малейшего насилия, ссылки на авторитет и т. п.). Разумихин о вранье как пути к правде. Противопоставление истины и Христа у Достоевского[18]. Имеется в виду безличная объективная истина,

т. е. истина с точки зрения третьего. Третейский суд — это риторический суд. Отношение Достоевского к суду присяжных. Беспристрастие и в ы с ш е е пристрастие. Необычайное утончение всех «этических», личностных категорий. Они лежат в пограничной сфере между этическим и эстетическим.

Почва у Достоевского, как нечто промежуточное (медиум) между безличным и личностным. Шатов как типичный представитель этой типичности. Жажда воплотиться. Большинство статей «Дневника писателя» лежат в этой средней сфере между риторикой и личностной сферой (т. е. в сфере Шатова, «почвы» и т. п.). Эта средняя сфера в «Бобке» (благообразный лавочник). Известное недопонимание государственной, правовой, экономической, деловой сфер, а также и объективно-научной сферы (наследие романтизма), тех сфер, представителями которых были либералы (Кавелин и др.). Утопическая вера в возможность чисто внутренним путем превратить жизнь в рай. Трезвение. Стремление протрезвить экстаз (эпилепсию). «Пьяненькие»[19] (сентимент<ализм>). Мармеладов и Федор Павлович Карамазов.

Достоевский и Диккенс. Сходства и различия (Рождественские рассказы и «Бобок» и «Сон смешного человека»). «Бедные люди», «Униженные и оскорбленные», «Пьяненькие» — сентиментализм.

Отрицание (непонимание) сферы необходимости, через которую должна пройти свобода (как в историческом, так и в индивидуально-личностном плане), той промежуточной сферы, которая лежит между Великим инквизитором (с его государственностью, риторикой, властью) и Христом (с его молчанием и поцелуем).

Раскольников хотел стать чем-то вроде Великого инквизитора (взять на себя грехи и страдание).

«Есть слова, Они не те, которым рукоплещут ложи...» (Маяковский)[20].

«Был он только литератор модный,
Только слов кощунственных творец» (Блок)[21].

«А в воздухе жила непонятая фраза,
Рожденная душой в мучениях экстаза» (Анненский)[22].

Два вида убеждающего слова: риторический и личностный. Два вида диалога: риторический и полифонический.

Контроверса и точка зрения третьего, стоящего над контроверсой. Третий должен охватить и завершить (прекратить, снять) диалог с более высокой позиции. Тяжущиеся стороны, обвинитель и защитник, суд как третий, решающий дело. Третий выносит решение. Риторика — область, где возможны окончательные ре-

шения. Поэтому риторика не может распространяться на все (например, на последние вопросы, научные вопросы — наука бесконечна и диалог никогда не кончается). Область риторики относительна и конечна.

В естественн<ых> науках выступает ч и с т ы й третий, в математике и логике еще более чистый, не локализованный в пространстве и времени. В риторике третий всегда в о п л о щ е н, но воплощение бывает различной полноты и конкретности (обычно — социальная, национальная, партийная, групповая, иерархическая воплощенность, долж<н>остная, профессиональная и т. п.). Но третий не может быть единственной личностью.

Автор полифонического романа не есть третий, он — личность. Он не принимает окончательного решения (он может его принять только за себя). Он не завершает своих героев и не кончает их спора.

«Соприкосновение мирам иным» (Кавелину)[23]. Голос и слово из миров иных.

Особенности «полифонии». Незавершимость полифонического диалога (диалога по последним вопросам). Ведут такой диалог незавершимые личности, а не психологические субъекты. Известная невоплощенность этих личностей (бескорыстный избыток).

Всякий большой писатель участвует в таком диалоге, участвует своим творчеством, как одна из сторон этого диалога, но сами они не создают полифонических романов. Их реплики в этом диалоге имеют монологическую форму, у каждого один свой мир, другие участники диалога с их мирами остаются вне их произведений. Они выступают со своим собственным миром и со своим прямым собственным словом. Но у прозаиков, особенно у романистов, выступает проблема собственного слова. Это слово не может <быть> просто своим словом (от «я»). Слово поэта, пророка, вождя, ученого и слово «писателя». Необход<им>ость к о г о - т о представлять. Его надо обосновать. У ученого есть аргументы, опыт, эксперимент. Поэт опирается на вдохновение и особый п о э т и ч е с к и й язык. У прозаика нет такого поэтического языка.

Бурсов, II ч. («Звезда» 12 1970), стр. 90-91 о «писателе», «литераторе». Письмо Тургенева Толстому на стр. 91. Стр. 92 (Толстой при работе над «Анной Карениной»). Стр. 93 (о Достоевском)[24].

Прощупать в борьбе мнений и идеологий (разных эпох) незавершимый диалог по последним вопросам (в большом времени)

умеет только такой полифонист, как Достоевский. Другие заняты разрешимыми в пределах эпохи вопросами.

Тетрадь 4

Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Karl Maurer. 4. Band. Heft 1. Januar 1971. Wilhelm Fink Verlag. München.

«Boris Andreevič Uspenskij, Poetika kompozicii» (W. Schmid). 124-134[1].

Типология «точек зрения» (point of view) впервые была намечена Генри Джемсом в его предисловиях к своим романам и Percy Lubbock в «The Craft of Fiction», London 1921. Обзор у Bertil Romberg в «Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel», Stockholm 1962 и у Robert Weimann в «New Criticism und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft», Halle (Saale), 1962 и его же «Erzählsituation und Romantypus», Sinn und Form Jg. 18/1966[2].

Mit der Unterscheidung von «äusserem» und «innerem» Erzählstandpunkt knüpft Vf. — ohne dies eigens zu erwähnen — an die Opposition von «external view point» — «internal view point» (Percy Lubbock), «Berichtstandort — Innensichtstandort» (Eduard Spranger), «vision avec» bzw. «dedans» — «vision par derrière» bzw. «dehors» (Jean Pouillon) an, um nur die geläufigsten Termini zu nennen. (S. 126)[3].

Усп<енский> понимает под автором ведущего рассказ (в отличие от персонажей)[4].

Различительные признаки «Erzählertext» и «Personentext» (см. у Lubomir Doležel — пражского структуралиста)[5].

Усп<енский> определяет «глубинную композиционную структуру» как взаимоотношение автора, рассказчика и героя как потенциальных носителей оценивающей позиции (осмысляющей позиции), но позицию адресата (измерение адресата) он игнорирует. «Gerade Bachtin... hat gezeigt, wie sich sowohl die dargestellten Personen als auch der Erzähler an der Bedeutungsposition eines vorgestellten Gegenüber orientieren können und wie sich im «Wort mit dem Seitenblick auf ein fremdes Wort» («слово с оглядкой на чужое слово») eine Interferenz der Wertungsstandpunkte herstellt». (127)[6]

«Ein semiotisches Modell der Erzählstruktur wird nicht umhinkönnen, neben dem abstrakten Autor (nach Wayne C. Booth

«implied author») und dem fiktiven Erzähler auf der «Geberseite» auch die mit ihnen korrelierenden Instanzen der «Empfängerseite», nämlich den fiktiven, vom Erzähler projizierten «Leser» und den abstrakten, idealen Leser, den das ganze Werk voraussezt, mit einzubeziehen. Von «Wertung» muss dann in zwei Dimensionen gesprochen werden. Zunächst kann jede der dargestellten fiktiven Instanzen (Erzähler, Personen, fiktiver Leser) eine eigene Bedeutungsposition vertreten, die entweder explizit genannt wird oder als Denotat indizialer Zeichen (Darbietung der erzählten Welt durch den Erzähler, Ansicht der — «zitierten» — Welt in der Rede der Person, Einfluß des fiktiven Lesers auf den Erzähler) figuriert. Die Wertung des abstrakten Autors ist dann nicht mehr eine unter andern, sondern resultiert aus den dialektischen Beziehungen der dargestellten Bedeutungspositionen. Diese Positionen werden ihrerseits unter dem Aspekt der im abstrakten Autor verkörperten gesamten Bedeutungsintention des Werkes hierarchisiert, wobei die von Bachtin vorgestellte «Polyphonie gleichberechtigter Stimmen» («полифония равноправных голосов») nur einen Sonderfall dieser Hierarchisierung bedeutet. Keinesfalls kann aber der abstrakte Autor, der Träger der gesamten Bedeutung des Werkes, in die Polyphonie der dargestellten Instanzen mit einbezogen werden, wie es Bachtin behauptet». (128)[7]

«In Bachtins Terminus «Autor» verwischen sich freilich die Grenzen zwischen dem konkreten, dem abstrakten Autor und dem fiktiven Erzähler, welche Unterscheidung Bachtin selbst nicht kennt»[8].

«Vgl. die grundlegende Arbeit zum «virtuellen Empfänger in der Struktur des literarischen Kunstwerks» von Michał Głowiński, in: «Studia z teorii i historii poezji», Seria 1, Wrocław/Warszawa/Kraków, 1967, und die Analyse des literarischen Werkes als eines Zeichens bei dem Prager Strukturalisten Miroslav Červenka «Literární dílo jako znak», «Orientace» Bd. 4/1969, H. 1; S. 58-64, wo der abstrakte Leser bestimmt wird als die Gesamtheit der geforderten Verstehensfähigkeiten: der Fühigkeiten, dieselben Kodes (wie das «Subjekt des Werkes», d.i. der abstrakte Autor) zu benutzen und deren Bestand dem Schaffen des Sprechenden analog zu entfalten, der Fähigkeiten, die Potentialität des Werkes in ein ästhetisches Objekt zu verwandeln (S. 61).» (128)[9]

«So legt er (Усп.) dar, wie Dostoewskij in den «Brüdern Karamazov» durch die divergierenden Benennungen Dmitrijs («Dmitrij Karamazov», «Dmitrij Fedorovič», «Mitja», «Miten'ka», «Bruder Dmitrij» usw.) eine je andere Instanz zum Träger der sprachlichen Perspektive macht». (128)[10]

Но как будет звучать имя на языке «абстрактного автора» (может быть, официально, по документам «Дмитрий Федорович Карамазов»?) Есть ли у «абстрактного автора» свой особый язык (код)?[11]

«... die Erscheinung, die durch Leo Spitzers Terminus «Ansteckung» der Autorsprache durch die Figurensprache bekannt geworden ist»[12].

Zu den Fällen der Einwirkung des Autorworts auf das fremde Wort (welche Metapher er (Усп.) in realen Sinne auffasst)...[13]

«Figures de pensée et formes linguistiques» (Charles Bally). Ироническая передача чужого слова — «reproduction appréciée» — это «figure de pensée»[14].

«Vfs. naiver Deutung der Ich-Erzählung als Form der reinen Innensicht und seinen Versuch, aus ihr (als Grundform) die Typen b, c und d auf dem Weg sukzessiv komplizierterer Transformationen (bei Ersetzen des «Ich» durch «Er») abzuleiten, muss entgegengehalten werden, dass die Ich-Erzählung ebenso wie die Er-Erzählung das Gegenspiel von «äusserer» Perspektive des erzählenden Ich (des Erzählers) und «innerer» Perspektive des erlebenden Ich (der dargestellten Person) als Faktor des Bedeutungsaufbaus geltend machen kann, denn der Ich-Erzähler ist — wie Wolfgang Kayser formuliert — «nicht die gradlinige Fortsetzung der erzählten Figur». (131)[15]

W. Kayser «Das Problem des Erzählers im Roman», The German Quaterly Bd. 29/1956[16].

«Die semantische Struktur der ironischen Zitierung einer fremden Rede beruht eben nicht auf der Opposition: Sprache der Person — Wertung des Erzählers, sondern auf der Überlagerung, der Interferenz der im personalen Kontext mit der individuellen Benennung verbundenen Bedeutung und der Bedeutung dieser Benennung im umgreifenden, organisierenden Erzählertext. Das ironisch zitierte Wort wird gleichsam homonym: der Bedeutung und Wertung des entsprechenden Wortlauts im Personentext steht die Bedeutung und Wertung gegenüber, die dieser selbe Wortlaut im Erzählertext gewinnt». (131)[17]

«Die Pragmatik als dritter Teil der Semiotik (neben Semantik und Syntaktik) beschränkt sich allerdings nicht auf die Beziehung von Zeichen (Werk) und Adressat (Leser), wie Vf. andeutet, sondern macht ebenso die Relation von Zeichengeber (realem Autor) und Zeichen zu ihrem Untersuchungsgegenstand». (132)[18]

«Littérature»

Revue trimestrielle/ N 1 février 1971.

Comité de rédaction: Jean Bellemin-Noël, Claude Duchet, Pierre Kuentz, Jean Levaillant. Secrétaire général: Jean Levaillant.

Littérature Ideologies Société

Revue publiée par la Librairie Larousse et le département de littérature française de l'Université de Paris VIII (Vincennes).

В разделе критики («Lectures critiques») две статьи:

1. Claude Frioux (Paris VII) «Bakhtine devant ou derrière nous». (P. 108-115).

2. Simone Gabay (Paris VII) «Rabelais: des années 30 à 1970». (P. 116-119).

Проб<ле>ма контекста[19]. Контекст слова и контекст целого высказывания. Свой ко<н>текст или чужой контекст. Важность проблемы чужой речи. Когда к<о>нтекст имеет обнов<л>яющую с<и>лу. Возможно ли бескон<те>кстное понимание. Проблема далекого (в пр<о>странстве и во времени) контекста. Наше право сопоставлять любые конт<е>к<с>ты, на любых этапах развития диалога.

Проблемы ситуации и контекста.

Спец<иф>ика и униве<рс>ализм. Их парадоксальная монадо<ло>гия: современн<а>я математическая топо<г>рафия. Не: «или [— или]», а «и — и». Замыкание и раз<м>ыкан<ие>.

Серьезность (официальн<а>я), оф<и>ци<а>льность, монологизм — запреще<ние>, огр<ан>ич<е>ние, обеднение, закрытая две<р>ь. Карнавализация, свобо<д>а, незав<ер>шенность, от<м>ена за<п>ретов, всегда от<к>рытая дверь для всего.

Литературоведение как наиболее свободная (почти карнавальная) область исследования.

Отказ от субстан<ц>иональности, от «есть», «всегда есть», «уже есть», «будет». Историчность, но в <с>амом глу<бо>ком смысле: без кау<з>альности, без предопред<ел>енности. Не данность, а заданность.

Нельзя бояться односторонности (без карнавальности). Боязнь односторонности — запрет и ограничение. Точка в об<ла>сти мыс<л>и — это рабочая гип<от>еза. Чистая грам<м>атичность, точка (предложение, вы<де>ленное из состава кон<те>кста<)>. Ис<п>ользовани<е> кон<тек>ста (вы<с>каз<ы>вания) <1 нрзб.>. Проблема бесконе<ч>ного кон<те>кста. Бояз<н>ь внешнего сходства: Natur <1 нрзб.>[20]...

Логические и нелогические <мо>менты парадокса. «В огороде бузина, а в Киеве дядька» когда-нибудь встретятся[21].

Болтовня (у Чехова и др.) как особая речевая категория; сплетня; легенда и др.; их границы и переходы с другими речевыми категориями.

Для «Вопросов философии»[22]

«Проблема чужого слова (чужой речи) в культуре и литературе». Из очерков по металингвистике.

Первичность проблемы чужого слова. Классификация слов по фу<н>кциям в культ<у>рной и социальной жизни: авторитетное слово, фамильярное слово, непубликуемые сферы речи. Виды молчания. Речевые смены. Десакрализация (секуляризация) авторитетного слова. Смена литерат<ур>ных языков. Подспудная борьба становящих<ся> идей-<с>лов. Идеологи, вследствие своего особого положения в условиях кл<а>ссового общества, редко могут услышать эти рождающиеся слова-идеи. Они копошатся на периферии.

В поисках с в о е г о <с>лова в культуре и в литературе. Б е з л и ч н о е слово и его удельный вес в различные эпохи <к>ультуры. Речевая изоляция. Вступление слова в диа<л>ог. Большой диалог. Художественн<а>я литература и риторика. Различные формы вступления в диалог и поведения в нем. Дирижер, но не композитор.

Проблема автора. Позиция третьего как одна из форм овеществления человека.

Проблема субъекта речи. Смена речевых субъектов как граница высказывания. Первичный субъект и вторичные суб<ъ>екты (наприм., персонажи). Пасхально<е> яйцо<,> в которо<е> <1 нрзб.> другие яйца.

Чужая речь реального человека и чужая речь сплошь вымышленного персонажа.

«Врач-философ подобен богу» (Гиппократ)[23].

Проблема «свидетеля», ее связь с проблемой автора[24]. Проблема источников авторского знания об изображенном событии; эпизод с Демодоком у Гомера[25]. «Предание» как источник[26]. Личный опыт и его многообразие и сложность. Вымысел и его первичные источники. Собственно литературные источники.

Новелла Боккачио о канонизации негодяя и лжеца[27]; предельная ложь как п<о>следнее слово человека (исповедь).

Относительность человеческих свидетельств (каждый видит по-другому).

Человек как свидетель всего бытия. Свидетель и участник. Проблема экспериментатора в точных науках.

К методологии гуманитарных наук.[28]

Понимание. Расчленение понимания на отдельные акты. В действительном реальном конкретном понимании они неразрывно слиты в единый процесс понимания, но каждый отдельный акт имеет идеальную смысловую (содержательную) самостоятельность и может быть выделен из конкретного эмпирического акта: 1. Психофизиологическое восприятие физического знака[29] (слова, цвета, пространственной формы). 2. Узнание его (как знакомого или незнакомого). Понимание его повторимого (общего) значения в языке. 3. Понимание его значения в данном контексте (ближайшем и более далеком). 4. Активно-диалогическое понимание (спор-согласие). Включение в диалогический контекст. Оценочный момент в понимании и степень его глубины и универсальности

✔[30]

Переход образа в символ придает ему смысловую глубину и смысловую перспективу[31].

Диалектическое соотношение тождества и нетождества. Образ должен быть понят как то, что он есть, и как то, что он обозначает[32]. Содержание подлинного символа через опосредованные смысловые сцепления соотнесено с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого универсума. У мира есть смысл. «Образ мира, в слове явленный» (Пастернак). Каждое частное явление погружено в стихию первоначал бытия. В отличие от мифа здесь есть осознание своего несовпадения со своим собственным смыслом[33].

В символе есть «теплота сплачивающей тайны» (Авер<и>нцев). Момент противопоставления «своего» «чужому». Теплота любви и холод отчуждения[34]. Противопоставление и сопоставление. Всякая интерпретация символа сама остается символом, но несколько рационализованным, т. е. несколько приближенн<ы>м к понятию[35].

Определение смысла во всей глубине и сложности его сущности. «Осмысление» как открытие наличного[36] путем узрения (созерцания) и прибавления путем творческого создания. Предвосхищение дальнейшего растущего контекста. Отнесение к завершенному целому и отнесение к незавершенному контексту. Такой смысл (в незавершенном контексте)[37] не может быть спокойным и уютным (в нем нельзя у<с>покоить<с>я и умереть).

Значение и смысл. Восполняемые воспоминания и предвосхищенные возможности (понимание в далеких контекстах). При воспоминаниях мы учитываем и последующие события (в пределах прошлого), т. е. воспринимаем и понимаем вспомянут<о>е в контексте незавершенного прошлого. В каком виде присутствует в сознании целое? (Платон и Гуссерль).

В какой мере можно раскрыть и проком<м>ентировать смысл (образа или символа)? Только с помощью другого (изоморфного) смысла (символа или образа). Растворить его в понятиях невозможно. Роль ком<м>ентирования может быть либо относительная рационализация смысл<а> (обычный научный анализ), либо углубление его с помощью других смыслов (философско-художественная интерпретация). Углубление путем расширения далекого контекста[38].

Истолкование символических структур принуждено уходить в бесконечность символических смыслов, поэтому оно и не может стать научным в смысле научности точных наук[39].

Автор произведения присутствует только в целом произведения, и его нет ни в одном выделенном моменте этого целого, менее же всего в оторванном от целого содержании его[40]. Он находится в том не выделимом моменте его, где содержание и форма неразрывно сливаются<,> и больше всего мы ощущаем его присутствие в форме[41]. Литер<ат>урове<де>ние обычно ищет его в выделенном из целого содержании, которое легко позволяет отождествить с автором — человеком определенного времени, определенной биографии и определенного мировоз<з>рения. При этом «образ автора» почти сливается с образом реального человека.

Подлинный автор не может стать образом[42], ибо он создатель <вс>якого образа, всего образного в произведении. Поэтому, так

называемый «образ автора» может быть только одним из образов данного произведения (правда, образом особого рода). Художник часто изобра<жа>ет себя в картине (с края е<е>), пишет и свой автопортрет. Но в автопортрете мы *не видим* автора как такового (его нельзя видеть), во всяком случае не больше, чем в любом другом произведении автор<а>; больше в<с>его он раскрывается в лучших картинах данного автора. Автор-создающий не может быть создан в той сфере, в которой он сам явл<я>ется создателем. Это — natura naturans, а не natura naturata[43]. Творца мы видим только в его творении, но никак не вне его[44].

Интерпретация смыслов не может <быть> научн<ой>, но он<а> глубок<о> познавательн<а>[45]. Она может непосредственно послужить практике, имеющей дело с вещами.

«...Надо будет признать символологию не «ненаучной», но *инонаучной* формой знания, имеющей свои внутренние законы и критерии точности». (С. С. Аверинцев)[46].

Точные науки — это монологическая форма знания: интеллект созерцает *вещь* и высказывается о ней[47]. Здесь только один субъект — познающий (созерцающий) и говорящий (высказывающийся). Ему противостоит только *безгласная вещь*. Любой объект познания (в том числе человек) может быть воспринят и познан как вещь. Но субъект как таковой не может восприниматься и изучаться как вещь, ибо как субъект он не может, оставаясь субъектом, стать безгласным, следовательно познание его может быть только *диалогическим*. *Дильтей* и проблема понимания. Разные виды *активности* познавательной деятельности. Активность познающего безгласную вещь. Активность познающего другого субъекта, т. е. *диалогическая* активность познающего. Диалогическая активность познаваемого субъекта и ее степени. Вещь и личность (субъект) как *пределы* познания. Степени вещности и личностности. Событийность диалогического познания. Встреча. Оценка как необходимый момент диалогического познания[48].

Гуманитарные науки — науки о духе — филологические науки (как часть и в то же время общее для всех них — *слово*).

Историчность. Имманентность. Замыкание анализа (познания и понимания) в один данный *текст*[49]. Проблема границ текста и контекста. Каждое слово (каждый знак) текста выводит за его пределы. Всякое понимание есть <со>отнесение данного текста с другими текстами. Ком<м>ентирование. Диалогичность этого <со>отнесения.

Место философии. Она начинается там, где кончается точная научность и начинается инонаучность[50]. Ее можно определить как метаязык[51] всех наук (и всех видов познания и сознания).

Понимание как соотнесение с другими текстами и переосмысление в новом контексте (в моем, в современном, в будущем). Предвосхищаемый конте<к>ст будущего: ощущение, что я делаю новый шаг (сдвинулся с места).

Этапы диалогического движения *понимания*: исходная точка — данный текст, движение назад — прошлые конте<к>сты, движение вперед — предвосхищение (и начало) бу<ду>щего контекста.

Диалектика родилась из диалога, чтобы снова вернуться к диалогу на высшем уровне (диалогу *личностей*).

Монологизм Гегелевской «Феноменологии духа».

Непреодоленный до конца монологизм Дильтея.

Мысль о мире и мысль в мире. Мысль, стремящаяся объять мир, и мысль, ощущающая себя в мире (как часть его). Событие в мире и причастность к нему. Мир как событие (а не как бытие в его готовости).

Текст живет только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу. Подчеркиваем, что этот контакт есть диалогический контакт между текстами (высказываниями), а не механический контакт «оппозиций», возможный только в пределах одного текста (но не текста и контекстов) между абстрактными элементами (*знаками* внутри текста) и необходимый только на первом этапе понимания (понимания значения, а не смысла). За этим контактом — контакт личностей, а не вещей (в пределе). Если мы превратим диалог в один сплошной текст, т. е. сотрем разделы голосов (смены говорящих субъектов), что — в пределе <—> возможно (монологическая диалектика), то глубинный (бесконечный) смысл исчезнет (мы стукнемся о дно, поставим мертвую точку).

Полное, предельное ов<е>ществление неизбежно привело бы к исчезновению бесконечности и бездонности смысла (всякого смысла)[52].

Освещение текста не другими текстами (контекстами), а внетекстовой вещной (овеществленной) действительностью. Это обычно имеет место при биографическом, вульгарно-социологическом и причинных объяснениях (в духе естествен<н>ых наук), а также и при деперсонифицированной историчности («истории без

имен»[53]). Подлинное понимание в литературе и литературоведении всегда исторично и персонифицировано. Место и границы так называемых «реалий». *Вещи, чреватые словом.*

Мысль знает только условные точки; мысль смывает все поставленные раньше точки.

Единство монолога и особое единство диалога.

Чистый эпос и чистая лирика не знают оговорок. Оговорочная речь появляется только в романе.

Мысль, которая, как рыбка в аквариуме, наталкивается на дно и на стенки и не может плыть дальше и глубже. Догматическая мысль.

Влияние внетекстовой действительности на формирование художественного видения и художественной мысли писателя (и других творцов культуры).

Особенно важное значение имеют «внетекстовые» влияния на ранних этапах развития человека. Эти влияния облечены в слово (или в другие знаки), и эти слова — слова других людей и прежде всего — материнские слова. Затем эти «чужие слова» перерабатываются диалогически в «свои-чужие слова» с помощью других чужих слов (ранее услышанных), а затем и <в> «свои слова» (т<ак> <ска>зать с утратой кавычек), носящие уже творческий характер. Роль встреч, видений, «прозрений», «откровений» и т. п. Отражение этого процесса в «романах воспитания» или «становления», в автобиографиях, в дневниках, в исповедях и т. п. См. между прочим: Алексей Ремизов «Подстриженными глазами. Книга узлов и закрут памяти» (Imca-press, Париж)[54]. Здесь — роль рисунков как знаков для самовыражения. Интересен с этой точки зрения «Клим Самгин» (человек, как система фраз). «Несказáнное»[55], его особый характер и роль. Ранние стадии словесного осознания. «Подсознательное» может стать творческим фактором лишь на пороге сознания и слова (полусловесное, полузнаковое сознание). Как входят впеча<т>ления природы в контекс<т> моего сознания. Они чреваты словом, потенциальным словом. «Несказáнное» как *передвигающийся предел*, как «регулятивная идея» (в кантовском смысле) творческого сознания.

Процесс постепенного забвения авторов-носителей чужих слов; чужие слова становятся анонимными, присваиваются (в переработанном виде, конечно); созн<ан>ие *монологизуется*. Забываются и первоначальные диалогические отношения к чужим словам: они как-бы впитываются, вбираются в освоенные чужие слова (проходя через стадию «своих-чужих слов»). Твор-

ческое сознание, монологизируясь, пополняется анонимами. Этот процесс монологизации очень важен. Затем монологизованн<о>е сознание как одно и единое целое вступает в новый диалог (уже с новыми внешними чужими голосами). Монологизованное творческое сознание часто объединяет и персониф<и>цирует чужие слова, ставшие анонимными чужие голоса в особые символы: «голос самой жизни»[56], «голос природы», «голос народа», «голос Бога» и т. п. Роль в этом процессе авторитетного слова, которое обычно не утрачивает своего носителя, не становится анонимным.

Стремление овеществить внесловесные анонимн<ы>е контексты (окружить себя несловесною жизнью). Один я выступаю как творческая говорящая личность, все остальное вне меня — только вещ<н>ые условия, как причины, вызывающие и определяющие мое слово. Я не беседую с ними, — я реагирую на них механическ<и>, как вещь реагирует на внешние раздражения.

Такие речевые явления, как приказания, требования, заповеди, запрещения, обещания (обетования), угрозы, хвала, порицания, брань, проклятия, благословения и т. п., составляют очень важную часть внеконтекс<т>ной действительности. Все они связаны с резко выраженной интонацией[57], способной переходить (переноситься) на любые слова и выражения, не имеющие прямого значения приказания, угрозы и т. п.

Важен тон, отрешенный от звуковых и семантических элементов слова (и других знаков). Они определяют сложную тональность нашего сознания, служащую эмоционально-ценностным контекстом при понимании (полном, смысловом понимании) нами читаемого (или слышимого) текста, а также — в более осложненной форме — и при творческом создании (порождении) текста.

Задача заключается в том, чтобы вещную среду, воздействующую механически на личность, заставить заговорить, т. е. раскрыть в ней потенциальное слово и тон[58], превратить ее в смысловой контекс<т> мыслящей, говорящей и поступающей (в том числе и творящей) личности. В сущности, всякий серь<ез>ный и глубокий самоотчет-исповедь, автобиография, чистая лирика и т. п. — это делает. Из писателей наибольшей глубины в таком превращении вещи в смысл достиг Достоевский, раскрывая поступки и мысли своих главных героев. Вещь, оставаясь вещью, может воздействовать только на вещь же; чтобы воздействовать на личность, она должна раскрыть свой смысловой потен-

циал, стать словом, т. е. приобщиться к возможному словесно-смысловому контексту.

При анализе трагедий Шекспира мы также наблюдаем последовательное превращение всей воздействующей на героев действительности в смысловой контекст их поступков, мыслей и переживаний: или это прямо слова (слова ведьм, призрака отца и пр.) или события и обстоятельства, переведенные на язык осмысливающего потенциального слова.

Нужно подчеркнуть, что здесь нет прямого и чистого приведения всего к одному знаменателю: вещь остается вещью, а слово словом, они сохраняют свою сущность и только восполняются смыслом.

Нельзя забывать, что вещь и личность — *пределы*, а не абсолютные субстанции. Смысл не может (и не хочет) менять физические, материальные и др. явления, он не может действовать как материальная сила. Да он и не нуждается в этом: он сам сильнее всякой силы, он меняет тотальный смысл события и действительности, не меняя ни йоты в их действите<л>ьном (бытийном) составе, все остается как было, но приобретает совершенно иной смысл (смысловое преображение бытия). Каждое слово текста преображается в новом контексте[59].

Включение *слушателя* (читателя, созерцателя) в систему (структуру<)> произведения. Автор (носитель слова) и *понимающий*. Автор, создавая свое произведение, не предназначает его для литературоведа и не предполагает специфического ли<тера>туроведческого *понимания*, не стремится создать коллектива литературоведов. Он не приглашает к своему пиршественному столу литературоведов.

Современные литературоведы (в большинстве своем структуралисты) обычно определяют имманентного произведению слушателя как всепонимающего идеального слушателя; именно такой постулируется в произведении. Это, конечно, не *эмпирический* слушатель и не психологическое представление, образ слушателя в душе автора. Это — абстрактное идеальное образование. Ему противостоит такой же абстрактный идеальный автор. При таком понимании, в сущности, идеальный слушатель является зеркальным отражением автора, дублирующим его[60]. Он не может внести ничего *своего*, ничего нового в идеально понятое произведение и в идеально полный замысел автора. Он в том же времени и пространстве, что и сам автор, точнее, он, как и автор, вне времени и пространства (как и всякое абстрактное идеальное образование), поэтому он и не может быть *другим* (или чу-

жим) для автора, не может иметь никакого избытка, определяемого другостью[61]. Между автором и таким слушателем не может быть никакого взаимодействия, никаких активных драматических отношений. Ведь это не голоса, а равные себе и друг другу абстрактные понятия. Здесь возможны только механистические или математизированные, пустые тавтологические абстракции. Здесь нет ни грана персонификации[62].

Содержание как новое, форма как шаблонизированное, застывше<е> старое (знакомое) содержание. Форма служит необходимым мостом к новому, еще неведомому содержанию. Форма была знакомым и общепонятным застывшим старым мировоззрением. В докапиталистические эпохи между формой и содержанием был менее резкий, более плавный переход: форма была еще незатвердевшим, не полностью фиксированным, нетривиальным содержанием, была связана с результа<та>ми общего коллективного творчества, например, с мифологическими системами. Форма была как бы имплицитным содержанием; содержание произведения развертывало уже заложенное в форме содержание, а не создавало его как нечто новое, создавая его в порядке индивидуально-творческой инициативы. Содержание, следовательно, в известной мере предшествовало произведению. Автор не выдумывал содержание своего произ<ве>дения, а только развивал то, что уже было заложено в предании[63].

Наиболее стабильные и одновременно наиболее эмоциональные элементы — это символы; они относятся к форме, а не содержанию[64].

Собственно семантическая сторона произведения, т. е. значения его элементов (первый этап понимания), принципиально доступ<на> любому индивидуальному сознанию. Но его ценностно-смысловой (эмоциональный) момент (в <том> числе и символы), значим лишь для индивидов, связанных какими-то общими условиями жизни (см. значение слова «символ»[65]), в конечном счете узами братства на высоком уровне. Здесь имеет место приобщение, на высших этапах — приобщение к высшей ценности (в пределе — абсолютной)[66].

Значение эмоционально-ценностных восклицаний в речевой жизни народов. Но выражение эмоционально-ценностных отношений может носить не эксплицитно-словесный характер, а так сказать, имплицит<н>ый характер в интонации[67]. Наиболее существенные и устойчивые интонации образуют интонационный фонд определенной социальной группы (нации, класса, професс<и>онального коллектива, кружка и т. п.). В известной мере

можно говорить одними интонациями, сделав словесно выраженную часть речи относительной и заменимой, почти безразличной. Как часто мы употребляем ненужные нам по своему значению слова или повторяем одно и то же слово или фразу только для того, чтобы иметь материального носителя для нужн<о>й нам интонации[68].

Внетекстовый интонационно-ценностный контекст может быть лишь частично реализован при чтении (исполнении) данного текста, но в большей своей части, особенно в своих наиболее существенных и глубинных пластах остается вне данного текста как диалогизующий фон его восприятия. К этому в известной степени сводится проблема социальной (внесловесной) обусловленности произведения.

Текст — печатный, написанный или устный — записанный — не равняется всему произведению в его целом (или «эстетическому объекту»). В произведение входит и необходимый внетекстовый контекст его. Произведение как бы окутано музыкой интонационно-ценностного контекста, в котором он<о> понимается и оценивает<ся> (конечно, контекст этот меняется по эпохам восприятия, что создает новое звучание произведения).

Взаимопонимание столетий и тысячелетий, народов, наций и культур, оно обеспечивает сложное единство всего человечества, всех человеческих культур (сложное единство человеческой культуры), сложное единство человеческой литературы. Все это раскрывается только на уровне «большого времени». Каждый образ нужно понять и оценить на уровне «большого времени». Анализ обычно копошится на узком пространстве малого времени, т. е. современности и ближайшего прошлого и представимого желаемого или пугающего будущего. Эмоционально-ценностные формы предвосхищения будущего в языке-речи (приказание, пожелание, предупреждение, заклинание и т. п.). Мелко-человеческое отношение к будущему (пожелание, надежда, страх); нет понимания ценностных непредрешенности, неожиданности, так сказать «сюрпризности», абсолютной новизны, чуда и т. п. Особый характер пророческого отношения к будущему. Отвлечение от себя в представлениях о будущем (будущее без меня)[69].

Время театрального зрелища и его зоны. Восприятие зрелища в эпохи наличия и господства религиозно-культовых и госудaрств<енн>о-церемони<а>льных форм. Бытовой этикет в театре.

70

Юрий Терапиано «Встречи».

В журнале «Новый Корабль», № 4 от 1928 г. напечатан отчет о собрании «Зеленой Лампы» за 1927 г. «Беседа V» на тему «Есть ли цель у поэзии». Выступление Н. М. Бахтина[71].

Постановка конца 30-х годов «Идиота», поставленного Блюменталь-Тамариным (сам он играл роль Рогожина).

Куросава — постановщик «Идиота» в Японии.

Диалог и диалектика. В диалоге снимаются голоса (раздел голосов)<,> снимаются интонации (эмоционально-личностные), из живых слов и реплик вылущиваются абстрактные понятия и суждения, все втискивается в одно абстрактное сознание — и так получается диалектика[72].

Академик А.А. Ухтомский. Письма. «Новый мир», 1973, № 1, стр. 251-266. (Публикация Е. И. Бронштейн-Шур)[73].

Между нами и миром (между нашими мыслями и действительностью) стоят наши доминанты[74].

«Мы можем воспринять лишь то и тех, к чему и к кому подготовлены наши доминанты, т. е. наше поведение. Бесценные вещи и бесценные области реального бытия проходят мимо наших ушей и наших глаз, если не подготовлены уши, чтобы слышать, и не подготовлены глаза, чтобы видеть, т. е. если наша деятельность и поведение направлены сейчас в другие стороны» (254).

«"Бездоминантность" невозможна, но «остается вполне реальным говорить о том, что в порядке нарочитого труда следует культивировать и воспитывать доминанту и поведение "по Копернику" — поставив "центр тяготения" вне себя, на другом: это значит устроить и воспитывать свое поведение и деятельность так, чтобы быть готовым в каждый данный момент предпочесть новооткрывающиеся законы мира и самобытные черты и интересы другого "Лица" всяким своим интересам и теориям касательно них». (255).

Категория лица. «С этого момента *и сам человек, став на путь возделывания этой доминанты, впервые приобретает то, что можно в нем назвать лицом*»[75].

К<о>нтекст и Код[76]. Контекст потенциально не завершим; код — должен быть за<в>ершим. *Код* — только техническое средство информации; он не имеет познавательного творческого значения. Код <—> нарочито установленный, умерщвленный контекст.

Предлагаемый сборник моих статей[77] объединяется одной темой, на разных этапах ее развития.

Единство *становящейся* (развивающейся) идеи. Отсюда и известная *внутренняя* незавершенность многих моих мыслей. Но я не хочу превращать недостаток в добродетель: в работах много внеш<н>ей незавершенности, незавершенности не самой мысли, а ее выражения и изложения. Иногда бывает трудно отделить одну незавершенность от другой. Нельзя отнести к определенному направлению (структурализму)[78]. Моя любовь к вариациям и к многообразию терминов к одному явлению. Множественность ра<к>урсов. Сближение с далеким без указания посредствующих звеньев.

Изучение моментов произведения как явлений самой действительности (героев, событий и т. п.), а не как элементов структуры произведения. При этом и внехудожественная действительность сохраняет все свое з<на>чение, более того она осмысливается и шире и глубже, чем при наивно-реалистическом ее понимании. Но для этого и структура должна быть понята не как комбинация материальных знаков (она, ко<н>ечно, должна быть изучена и как такая)[79]. Персонификация произведения.

Разрозненные листы

<1>

Противопоставление природы и человека: софисты, Сократ («Меня интересуют не деревья в лесу, а люди в городах»[1]).

Два предела мысли и практ<и>ки (поступка) или два типа отношения (вещь и личность)[2]. Чем глу<б>же личность, т. е. ближе к личностному пределу, тем неприложиме<е> генерализующие методы[3], генера<ли>зация и формализация стирают границы между гением и бездар<н>остью.

«Первичное знание, которое человек имеет о себе самом» (Э. Косериу)[4].

Эксперимент и математическая обработка. Ставит вопрос и получает ответ — это уже личностная интерпретация процесса естественно-научного познания и его субъекта (экспериментатора). История познания в ее результатах и <и>стория познающих людей. См. Марк Блок[5].

Процесс овеществления и процесс персонализ<а>ции. Но персонализация ни в коем случае не есть субъективизация. Предел здесь не «я», а «я» во взаимоотношении с другими личностями, т. е. «я» и «другой», «я» и «ты»[6].

Есть ли соответствие «контексту» в ест<еств>енных науках? Контек<с>т всегда персоналистичен (бесконечный диалог, где нет ни первого, ни последнего слова), — в ест<ест>венных науках объектная система (бессубъектная)[7].

Наша *мысль* и наша *практика*, не техническая, а *моральная* (т. е. наши ответственные поступки) совершаются между двумя пределами: отношениями к *вещи* и отношениями к *личности*. *Овеществление и персонификация*. Одни наши акты (познавательные и моральные) стремятся к пределу овеществления, никогда его не достигая, другие акты — к пределу персонификации, до конца его не достигая.

Вопрос и ответ не являются логическими отношениями (категориями); их нельзя вместить в одно (единое и замкнутое в себе) сознание; всякий ответ порождает новый вопрос. Вопрос и ответ предполагают взаимную вненаходимость. Если ответ не порождает из себя нового вопроса, он выпадает из диалога и входит в системное познание, по существу безличное.

Разные хронотопы спрашивающего и отвечающего (и разные *смысловые* миры («я» и «другой»). Вопрос и ответ с точки зрения «третьего» сознания и его «нейтрального» мира, где все *заменимо*, неизбежно *деперсонифицируются*[8].

Различие между *глупостью* (амбивалентной) и тупостью (однозначной).

Чуж<и>е освоенные («свои-чужие») и вечно живущие, творчески обновляющиеся в новых контекстах, и чужие инертные мертвые слова, «*слова-мумии*».

Основной вопрос Гумбольдта: множествен<н>ость языков (предп<о>сылка и фон проблемат<и>ки — единство человеческого рода). Это — в сфере языков и их формальных структур (фонетических и грамматических). В сфере же *речевой* (в пределах одного и любого языка) встает проблема своего и чужого слова.

1. Овещест<в>ление и персонификация[9]. Отличие овеществления от «отчуждения»[10]. Два предела мышления; приме<не>ние принципа дополнительности.

2. Свое и чужое слово. Понимание как превращение чужого в «*свое-чужое*». «Принцип вненаходимости». Сложные взаимоотношения понимаемого и понимающего субъектов, созданного и понимающег<о> и творчески обновляющего хронотопов. Важность добраться <?>, углубиться до творческого ядра личности (в творческом ядре личность продолжает жить, т. е. бессмертна)[11].

3. Точность и глубина в гуманитарных науках[12]. Пределом точности в естественных науках является идентификация (а = а). В гуманитарных науках точность — преодоление чуждости чужого без превращения его в чисто свое (подмены всякого рода, модернизация, неузнание чужого и т. п.).

Древняя стадия персонификации (наивная мифологическая персонификация). Эпоха овеществления природы и человека. Современная стадия персони<фи>кации природы (и человека), но без потери овеществления. См. природа у Пришвина по ст. В. В. Кожинова[13]. На этой стадии персонификация не носит характера мифов, хотя и не враждебна им и пользуется часто их языком (превращенным в язык символов).

4. Контексты понимания. Проблема *далеких контекстов*. Нескончаемое обновление смыслов во всё новых контекстах. «*Малое время*» (современность, ближайшее прошлое и предвидимое (желаемое) будущее) и «большое время» — бесконечный и незавершимый диалог, в котором ни один смысл не умирает.

29 Зак. 227

Живое в природе (органическое). Всё неор<га>ническое в процессе обмена вовлекается <в> жизнь (только в абстракции их можно противопоставлять, беря их отдельно от жизни)[14].

I. A. Richard(s)[15]

<2>

Мое отношение к формализму: разное <понимание>[1] спецификаторства; игнорирование содержания приводит к «материальной эстетике» (критика ее в статье 1924 г.[2]); не «делание», а творчество (из материала получается только «изделие»); <непонимание>[3] историчности и смены (механистическ<ое> восприятие смены). Положительное значени<е> формализма (новые проблемы и новые стороны искусства), новое всегда на ранних и наиболее творческих этапах своего развития принимает односторонние и крайние формы.

Мое отношени<е> к структурализму. Против замыкания в текст[4]. Механистические категории: «оппозиция», смена кодов (многостильност<ь> «Евгения Онегина<»> в истолковании Лотмана и в моем истолковании[5]). Последовательн<ая> формализация и деперсонализация; все отношения носят логический (в широком смысле слова) характер. Я же во все<м> слышу *голоса* и диалогически<е> отношения между ними. «Принцип дополнительности» я также воспринимаю диалогически. Высокие оценки структурализма. Проблема «точности» и «глубины». Глубина проникновения в *объект* (вещный) и глубина проникновения в *субъект* (персонализм).

В структурализме только один субъект: субъект самого исследователя[6]. «Вещи» превра<ща>ются в *понятия* (разной степени абстракции); субъект никогда не может стать понятием (он сам гов<о>рит и отвечает). «Смысл» персоналистичен: в нем всегда есть вопрос, обращение и предвосхищение ответа, в нем всегда двое (как диалогическ<и>й минимум). Это — персонализм не психологистический, но смысловой.

Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому конт<е>ксту (он уходит и <в> безграничное прошлое и в безграничное будущее). Даже *прошлые*, т. е. рожденные в диалоге прошед<ш>их веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конченными), — они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов,

но в определенные моменты дальне<й>шего развития диалога, по ходу его, они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения. Проблема *большого времени*[7].

Общность эпохи. Разное отношение к традициям (Потебня, Веселовский)[8].

Общность эпохи[9]. Общность проблем: новые грани литературы, не освещенные литературоведени<ем>. Общность борьбы с наивным реализмом[10] и отвлеченной философичностью. Разные традиции и разное отношение к традициям. Новое и устаревшее в литературе. Без этого противо<по>ст<а>влени<я> нельзя обойтись, но подлинное «сущностное» ядро литературы лежит по ту сторону это<го> различения (как и истина, и как добро)[11]. Отношение к современности: не отстать и опередить (авангардизм). Произв<е>дение, а не поэтическ<ий> язык, целое, но такое<,> которое может быть понято не в себе (имманентно), а только в соотношен<ии> с другими целыми[12]. Понимание литературного процесса[13] как диалога. Не отвлеченные философски<е> рассуждения, ча<с>то[14] внешне пристегнутые к произведени<ю>, а ту глубокую философскую проблематику, которая насквозь пронизывает произведение[15]. Логические (оппозиция, противо<пос>тавлен<ие> и т. п.) и даже механические отношения (автоматизм <?> и выведение <?> из автомат<изма>[16]) между выделяемыми <?> элементами произв<е>дени<я> и целыми произведениями. (Старое — новое). В этих условиях невозможна была историчность.

Отношения шире мышления[17], у нас могут быть отношения с такими явлениями (или предметами), которые мы строго говоря мыслит<ь> не можем (но мы контактируем с ними).

Такие отношения, с которыми мы встречаем<с>я и в познании, и в искусстве, и в жизненной практике, и в этическом поступ<к>е, т. е. во всех сферах культуры и жизни. Эти отношения могут быть определены только в своих пределах, т. е. конкретные эмпирически данные отношения могут стремиться к одному или к другому пределу.

Право относится к субъектам (личностям), но оно может включ<а>ть в свою сферу и вещи и абстрактные величины (понятия), только постольку, поскольку их можно связать с субъ-

ектами (наприм<е>р, res nullius — «никто» здесь выступает как суб<ъ>ект отношения).

<3>

В. Кожинов «Преступление и наказание», стр. 56

«Отрицание необходимо, иначе человек так бы и заключился на земле, как клоп. Отрицание земли нужно, чтобы быть бесконечным». (Ф. М. Достоевский. Записная тетрадь № 11, л. 35. ЦГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 15)[1].

Журналист — прежде всего «современник»[2]. Он обязан им быть. Он живет в сфере вопросов, которые могут быть разрешены в современности (или во всяком случае в близком времени). Он участвует в диалоге, который может быть кончен и даже завершен, может перейти в дело, может стать эмпирической силой. Именно в этой сфере возможно «собственное слово»[3]. Вне этой сферы «собственное слово» не есть собственное (личность всегда выше себя); собственное слово не может быть последним словом.

Риторическое слово — слово самого деятеля или обращено к деятелям.

Слово журналиста, введенное в полифонический роман, смиряется перед незавершимым и бесконечным диалогом.

«В лице соединимо то, что в абстрактной теме взаимоисключается». (Кирпотин «Мир и лицо в творчестве Достоевского», в «Мастерство русских классиков», «Советский писатель», 1969, стр. 348)[4].

Вступая в область журналистик<и> Достоевского, мы наблюдаем резкое сужение горизонта, исчезает всемирность его романов, хотя проблемы личной жизни героев сменяются проблемами общественными<,> политическими. Герои жили и действовали (и мыслили) перед лицом всего мира (пред землею и небом)[5]. Последние вопросы, рождаясь в их маленькой личной и бытовой жизни, размыкали их жизнь, приобщали к «жизни божески всемирной»[6].

Это представительство героя всему человечеству, всему миру подобно античной трагедии (и Шекспиру), но и глубоко отлично от них.

Герои живут последними вопросами, решают их самой своей жизнью (к стр. 93 и дал<ее>)[7].

Не поступки перед миром, поступки в большом времени (настоя<щем>, прошлом и будущем), а «мероприятия», законы юридические, общественные и политическ<ие> организации,

и не в мире и вечности, а в России и сегодня или завтра. В этом мире возможны о к о н ч а т е л ь н ы е решения[8] (конечно, относительно окончательные: в этом мире все относительно).

О Гоголе см. на стр. 103[9].

«Вот эта непосредственная, «практическая» сомкнутость личного и всеобщего в поведении героев романа (именно в поведении, а не только в сознании) необычайно существенна» (Кожинов, 107)[10].

Темы среднего плана: Россия и Запад, Русское решение вопроса, вопрос о Константинополе, «Еврейский вопрос», Восточный вопрос, дело Корниловой. Финансы. Книжность и грамотность. Иностранные события за 1873-74 г. (из «Гражданина»). Спиритизм. Дело Кронеберга. Об адвокатах.

«Я все того мнения, что ведь последнее слово скажут они же, вот эти самые разные «Власы», кающиеся и не кающиеся; они скажут и укажут нам новую дорогу и новый исход из всех, казалось бы, безысходных затруднений наших. Не Петербург же разрешит окончательно судьбу русскую». «Дневник писателя», V. «Влас» («Гражданин», 1873 г., № 4)[11].

«Сказать решающее и судящее слов<о>» — См. «Дневник писателя за 1876 г., июль-август, <глава> вторая «Идеалисты-циники» (о Грановском)[12]. <Кон>цы и начала, неисчерпаемость[13] — «Два самоубийства».

Прямолинейность и сложность[14] — «Два самоубийства», «Дневник писателя», 1876, Октябрь. Там же «Несколько заметок о простоте и упрощенности» и «П р и г о в о р».

Исключительное умение ставить п о с л е д н и е в о п р о с ы, притом ставить их не монологически. Глубокое понимание диалогической природы этих вопросов, невозможности одиночества в них[15].

Чья-то живая воля или мертвые законы природы. В последнем случае некого спрашивать и некого винить. «Сносить тиранию, в которой нет виноватого» («Приговор»)[16]. Декабрь 1876 г. «Запоздавшее нравоучение». «Голословное утверждение» (полемика по поводу «Приговора»). Мировые вопросы (исторические). Проблема дипломатии.

Риторический спор — спор, где важно одержать победу над противником, а не приблизиться к истине. Это — низшая форма риторики. В более высоких формах добиваются решения вопроса, могущего иметь временное историческое решение, но не п о с л е д н и х в о п р о с о в (где риторика не возмож<на>)[17].

<4>

(26,I СРЕДА)[1]

Как дана народная культура? Не[2] как язык, (жар<гон> и т.<д.>), не как отдельные выражения (поговорки, пословицы), а как целостные высказывания (хотя бы эмбрионально <?> целые), нераз<ры>вно связанные с диалогизирующим контекстом. Каждое из них кусочек цельной жизни (а не только речевой), слов<о> здесь подходит <?> с кулаком <?>, с ударом <?>, жестом, обрывается уходом и т. п. И они здесь одноприродны. Это и есть жизнь не обедненная никакой абстракцией, из которой ничего не отобрали и не вычли. Китайские цветы, расцветающие в воде (использовано Прустом как образ памяти[3]).

Живая, ед<и>но-многообразная (всегда расходящаяся, чтобы сойтись в другом месте), всегда по особому осмысленна<я>. Осмысленно не оконченное тело (плоть) жи<в>ой жизни. Эти кусочки-целые не механически лежат рядом и соприкасаются. Но здесь невозможна никакая системно-схематическая связь. Они могут быть разделены веками и пространствами, но они перекликаются друг с другом. Именно эти кусочки-целые прорываются и частично с<п>особны раскрыть свое существование, когда нарочито прерываются систематические контексты (речевые, прагматические и т. п.), когда вдруг вынырнула б е с с <м>ы с л и ц а и показа<ла> свое право на особое бытие.

Память, как и бессмыслица иногда нарушает наши контексты (и создает особые, свои). Прерывистос<т>ь всех контекстов (начиная от индивидуальной жизни человека).

Как дана народная культура и ка<к> даны системные схематич<н>ые (культуры)[4]. Бесконечно меняющийся и одновременно вечно повторяющийся кон<те>кст (<с>итуация)[5] н<а>родных культур.

Проблема д а л е к о г о и в пространстве и <во> времени контекста. Необычная ситуация. Взаимоотношения слова и ситуации.

Контекст в с в о е м высказывании и контекст, отделенный сменой речевых субъектов (чужая речь). Конте<кс>т своевольно выбранный и контекст несвоевольно выбранный и не предусмотренный (часто порожденный уже после текста).

Проблема ч у ж о г о и д а л е к о г о контекста. Оновляющий <?> контекст чужой эпохи и чужой культуры.

<5>

Жизнь выходит за рамки наших литературных (литературно-жанровых и стилистических) представлений о ней. Жанр как рамка, дающая и внешнее и внутреннее ограничение определенного кусочка жизни, изображаемого в нем.

«В овраге», «Мужики», «Новая дача»[1], <1 нрзб.>.

Создать жанр, который бы не предопределял, не ограничивал, не командовал, не стеснял бы «нелепого» (с точки зрения наличных канонов) развития жизни. Небоязнь пошлости, снимает пошлость изображения ее.

Л. Е. ПИНСКИЙ. ДРАМАТУРГИЯ ШЕКСПИРА. ОСНОВНЫЕ НАЧАЛА.

936 МАШИНОПИСНЫХ СТРАНИЦ.

Книга Л. Е. Пинского — замечательная по своеобразию и глубине м о н о г р а ф и я о Шекспире-драматурге; но она не лишена значительных отступлений от обычного жанра монографий; отступления эти оговаривает и сам автор в предисловии. Книга Л. Е. Пинского носит и с с л е д о в а т е л ь с к и й характер, и обычный тип монографии (эпоха, культура эпохи, биография, обзор литературы вопроса и т. д.), предполагающий значительную долю компилятивности, не отвечал исследовательским целям автора. В книге нет систематических обзоров литературы о Шекспире по трактуемым вопросам и вообще сравнительно мало ссылок, но прекрасная осведомленность автора в шекспироведческой литературе чувствуется в каждой строке.

Подзаголовок книги «Основные начала» и оглавление-содержание, где нет ни одного названия произведения и ни одного имени героя, могут ввести в заблуждение относительно характера книги: она может показаться сугубо теоретической и абстрактной. На самом же деле «основные начала» раскрываются автором путем совершенно конкретных анализов отдельных произведений, образов и стилистических особенностей. Полагаю все же, что следовало бы, чтобы не отпугнуть с самого начала рядового читателя (а книга вполне доступна самому широкому кругу читателей), внести в оглавление (содержание), где это возможно, соответствующие названия и имена (хотя бы в скобках после соответствующих общих определений).

Не могу согласиться с автором, когда он предлагает считать («на худой конец») свою чрезвычайно богатую конкретным материалом и, в сущности, совершенно полную и завершенную по мысли книгу «лишь разросшимся теоретическим введением к несколько по-новому прочитанному “Королю Лиру”» (стр. VI). Мне кажется, что это утверждение следовало бы исключить из «Предисловия».

***

Книга построена на основе свойственной Шекспиру жанровой природы его пьес. В жанре, по мысли автора, раскрывается не техническое мастерство, а духовно-содержательная сущность жизни. В трех жанрах различны аспекты освещения, а значит и критерий оценки единой человеческой жизни: человек и природа — в комедии, человек и государство — в хрониках, человек и общество — в трагедиях. Первый отдел книги посвящен комедии.

Комедия у Шекспира — «смеющаяся комедия», существенно отличная от «осмеивающей комедии» (например, у Мольера). Источник комического у Шекспира это не человеческие пороки, не отрицательные явления общественной жизни, это — нормальная человеческая «натура» (природа), играющая в человеке и человеком. Эта натура ярче и полнее всего проявляется и играет в любви; поэтому комедии Шекспира — любовные комедии. Вот как характеризует автор наше (зрительское) отношение к героям комедий Шекспира: «Мы сочувствуем героям, видим их заблуждения, разделяем их радости и страдания, смеемся то над ними, то вместе с ними, но в нашем смехе нет оттенка ни морального, ни интеллектуального превосходства. — Ибо перед нами сама жизнь, натуральный ход вещей. Точнее, морально-эстетическая оценка в ренессансной комедии Шекспира — само наше восхищение природой и героями, с завидной свободой ей повинующимися» (стр. 38).

Л. Е. Пинский дает в своей книге мастерские анализы всех комедий Шекспира, отличающиеся своей сжатостью и одновременно полнотой и тонкостью. Сюжет каждой комедии автор рассматривает как эволюцию единого магистрального сюжета (любовного): в результате раскрывается глубокое единство всего комического мира Шекспира и в то же время живое разнообразие входящих в него комедий. Такой же метод раскрытия жанрового единства и многообразия (магистральный сюжет — эволюция сюжета) автор применяет в дальнейшем и при анализе хроник и трагедий.

Во II главе отдела («Комическое начало») автор раскрывает народно-праздничные основы комедий Шекспира. Жизнь в этих комедиях изображается не в повседневном будничном своем течении, а в своем праздничном аспекте: жизнь празднует и играет. Определяющее влияние на «смеющуюся комедию» Шекспира и на самый характер его смеха оказали народные увеселения и игры

карнавального типа, которыми в Англии отмечались наступления каждого нового сезона, «превращения», метаморфозы в жизни природы. Автор показывает, что в ряде случаев «комическое у Шекспира однородно с фамильярно-эротическим смехом карнавала, где царила атмосфера всеобщей свободы духа». Автор с достаточною полнотою прослеживает различные карнавальные элементы в комедиях Шекспира. В поздних комедиях, наиболее карнавальных, он отмечает, что и те «серьезные», мрачные фигуры, которые в них появляются (Мальволио и др.), также являются традиционными для народных празднеств карнавального типа фигурами «врагов смеха» («агеластов»).

В главе «Мир — театр» автор в применении к комедиям развивает основную идею всей своей книги о театрально-игровом восприятии мира и жизни в эпоху Возрождения и в частности у Шекспира. Театрально-игровое восприятие жизни в комедиях отражает, например, следующие моменты: сцена на сцене, бессознательное (в ранних комедиях) и сознательное (в поздних комедиях) разыгрывание жизни, участие клоунов и шутов (шут — актер в быту), сам язык играет в атмосфере, созданной шутами, переодевания и мистификации всякого рода, подсматривание и подслушивание и пр. и пр. Сама жизнь, сама «натура» играет. «Мир — театр». Это магистральная идея автора.

Отдел, посвященный комедии, занимает всего 80 страниц, то есть менее одной десятой части книги, но при мастерской сжатости изложения она насыщена оригинальными мыслями и новыми наблюдениями.

Второй отдел книги посвящен шекспировским хроникам. В них играет уже не натура, а время. Герои хроник — актеры времени.

Наряду с «открытием человека» и «открытием природы» в эпоху Возрождения произошло и великое «открытие исторического времени» (в отличие от природного циклического времени).

Но в хрониках Шекспира дело идет не о научно-историческом, а о поэтическом восприятии времени, о «поэтическом историзме». В поэтическом образе времени сохраняются мифологические элементы, создающие величественность времени, сохраняется и расцветает поэтическая многозначность слова «время». На стр. 145-148 своей книги автор дает подробный анализ всех значений и оттенков значений, какие получает слово «время» в шекспировских хрониках.

В отличие от комедий и трагедий сюжет хроник «внешне фотографичен». В нем — однозначность факта. Значительность, величие же сюжета определяются связью со знаменитыми событиями и лицами национального прошлого. Кроме того, история дает уроки настоящему и будущему, что выводит за пределы однозначности прошедшего факта.

Аспектом мира в хрониках является человек и государство; поэтому действующие лица хроник — это политические фигуры. Интимной жизни героев нет места в мире хроник, точнее, она слита с жизнью национального государства. Предмет хроники это не судьба индивидуальной личности того или иного короля, это не его драма. Хроника это драма об Англии эпохи того или другого короля, а не об его личной судьбе. Поэтому в сюжете хроники нет новеллистической законченности: это — открытый сюжет. Отсюда и возможность циклизации хроник, которую и использовал Шекспир, создавший две тетралогии.

Таковы основные черты поэтики хроник Шекспира. Эти черты автор раскрывает путем анализа хроник, причем большое внимание уделяется и политической проблематике. Анализы, как и всегда у Л. Е. Пинского, отличаются существенностью и оригинальностью.

Особенно глубоко и оригинально раскрыт образ Фальстафа (глава «Время и природа перед взаимным судом», стр. 175-202). Фальстафовские страницы одни из лучших в книге.

Автор прослеживает ту линию образов мировой литературы (начиная с античного «хвастливого воина»), которая ведет к Фальстафу. Он заключает такой характеристикой: «Включая в себя самые разнородные истоки, образ Фальстафа отнюдь не "противоречив"; напротив, по-своему (гротескно) вполне закончен, оригинален, принципиально незавершен, словно первобытный Хаос, из которого возникло все живое, — изначальное состояние природы перед тем, как господь произнес свое первое абсолютистское слово». И несколько ниже автор дополняет свое определение: «Натура Фальстафа воплощает извечную Праматерь Природу. Ее голос, неотразимый в доводах, остроумный, радостный, безошибочный, как сам инстинкт» (182).

Необходимо отметить: что слово «природа» («натура») употреблено здесь в том значении, которое придавалось ему в эпоху Возрождения и которое существенно отлично от понимания его в последующие эпохи (особенно в 19-м веке). И плоть Фальстафа, телесное начало, в нем воплощенное, в эпоху «реабилитации плоти» имело значение чего-то изначального и в этом смысле

священного; причем в нем сохраняется и значение «низа», «преисподней» (в телесном и космическом смысле), то есть оно было амбивалентным. Л. Е. Пинский хорошо говорит о Фальстафе: «Это забавная, веселая и веселящая плоть, не знающая никакой нравственной узды. Ф и з и о л о г и я — самый естественный источник комического для человека Возрождения» (182). Нужно прибавить, что и «физиология» понималась не в современном узком смысле: она была микрокосмична и, следовательно, отражала космос. Люди Возрождения умели сквозь свою человеческую физиологию смотреть прямо в космос.

Как воплощение «природы» Фальстаф постоянно конфликтует с «историей». Этот конфликт протекает, конечно, в формах данной эпохи, эпохи разложения и гибели феодально-рыцарского строя жизни и рождения нового, буржуазного. Но образ Фальстафа репрезентативен и для других эпох. Автор так заключает свою характеристику: «А Фальстаф — бессмертен как сама жизнь, как натура человеческая и вечный голос тела в чередовании социальных форм» (190).

Конечно, об образе Фальстафа еще будут спорить, будут выдвигать и возможные другие значения, и они, эти значения, также могут быть оправданными в этом амбивалентном, незавершимом и неисчерпаемом образе.

В заключении раздела о хрониках мне хотелось бы отметить совершенно справедливую оценку «Генриха V». В отличие от бытующих еще иногда высоких оценок как самой хроники, так и образа идеального «народного» короля Генриха V, Л. Е. Пинский совершенно правильно отмечает вялый и вымученный характер хроники, возможно, написанной Шекспиром по заданию Елисаветы, и односторонне прославляющий, почти ходульный образ идеального короля.

Отдел третий книги посвящен трагедиям Шекспира. Этот отдел занимает в книге огромное место: 752 страницы из 972 (комедии и хроники вместе занимают только 220 страниц). О таком резком нарушении пропорций во в н е ш н е й композиции книги мы потом скажем особо. В первом подразделении отдела дается подробный анализ трагедий; во втором (последнем) — автор делает обобщения и раскрывает свою общую концепцию трагического у Шекспира. Нам представляется целесообразным начать с рассмотрения именно этой общей концепции автора.

В нашем литературоведении была широко распространена точка зрения, согласно которой историческим основанием трагедий Шекспира является последний к р и з и с н ы й этап культуры

Ренессанса, то есть кризис гуманизма Возрождения. Разлад между гуманистическими идеалами и общественными условиями абсолютизма и рождающегося буржуазного общества и приводит к трагическому прозрению Шекспира и его героев.

Автор справедливо отвергает эту точку зрения; кризис какого бы то ни было идеологического направления, в том числе и гуманизма, сам по себе не может стать основой для подлинной трагедии. Такой основой был великий революционный кризис заката тысячелетней культуры средневековья и рождения капиталистической эры. Кризис гуманизма также сыграл известную роль, но, конечно, не основную. Таким образом трагедии Шекспира и вообще золотой век европейской трагедии XVI-XVII вв. имели более широкий и значительный базис, чем это обычно предполагают.

Ключом для правильного понимания исторических оснований трагического вообще и трагического у Шекспира в частности являются, по мнению автора, замечания Маркса и Энгельса о трагическом. Имеются в виду замечания об «Орестее» и «Прикованном Прометее» и переписка с Лассалем. В качестве основополагающего по данному вопросу автор приводит следующее высказывание Маркса: «Трагической была история старого порядка, пока он был предвечной силой мира, свобода же, напротив, личной прихотью, другими словами: когда он сам верил и должен был верить в свою справедливость. Покуда старый порядок, как существующий миропорядок, боролся с миром, еще только рождающимся, на его стороне было всемирно-историческое заблуждение, но не личное. Гибель его была поэтому трагической».

В соответствии с этим строго и с т о р и ч е с к и м пониманием основы трагического Л. Е. Пинский намечает три момента трагической коллизии:

1) эпическое состояние («старый порядок как предвечная сила мира»),

2) «гибель его действительных героев»,

3) свобода как «личная прихоть», как демоническое нарушение справедливости.

При анализе отдельных трагедий (в первом подразделении) эти три момента конкретизуются, и автор раскрывает различные вариации их в процессе эволюции трагического творчества Шекспира.

В последующих главах заключительного подразделения даются в обобщенной форме те положения, которые были высказаны автором ранее при анализе отдельных трагедий. Подразделение

это, по всей видимости, было написано раньше, чем первое подразделение третьего отдела. Оно в какой-то мере дублирует, только в более абстрактной форме, первое подразделение. Самой абстрактностью своей последняя часть может несколько ослабить общее впечатление от изумительной сгущенной конкретности книги Л. Е. Пинского.

Мне кажется, что автору можно рекомендовать перестроить последнее подразделение так: начало его, содержащее историческое определение основ трагического у Шекспира, сделать введением к третьему отделу, то есть сделать началом этого отдела, остальное же переработать, чтобы избежать повторений.

Здесь мне хотелось бы коснуться в н е ш н е й композиции книги Л. Е. Пинского. Крайняя непропорциональность ее частей выступает слишком резко. Я полагаю, что два первых отдела можно было бы объединить в один отдел (в нем будет 220 страниц); отдел третий разделить на два: до главы шестой — второй отдел (255 страниц) и дальше до конца — третий отдел (400 страниц). За счет последнего подразделения несколько увеличатся два последних отдела. Следует сделать более пропорциональной и разбивку на главы, например, в главе шестой третьего отдела 350 страниц, между тем как в других главах всего по нескольку десятков страниц; анализ «Короля Лира» хорошо бы выделить в особую главу. Конечно, эту перестройку внешней композиции я намечаю только для примера, сам автор, вероятно, найдет более целесообразный способ перестройки, но изменение внешней композиции мне представляется необходимым.

Теперь я позволю себе сделать некоторые замечания об общей концепции трагедий Шекспира у Л. Е. Пинского.

Историческое определение основы трагического у Шекспира не вызывает сомнений. Но кризис, пережитый европейским человечеством при переходе от средневекового строя к буржуазному, не может полностью объяснить всех художественных особенностей трагедий Шекспира и прежде всего некоторых основных жанровых особенностей. Эти особенности были иными у современных Шекспиру испанских драматургов и еще более отличными у несколько более поздних французских, между тем как основа трагического была у них общая. Дело в том, что театр Шекспира был теснейшим образом связан с народным театром и вообще народной культурой средневековья, в значительной мере продолжал их традиции. Таких тесных связей с народным средневековым театрально-зрелищным миром не было ни у испанских, ни тем более у французских драматургов. Это конечно отлично известно

Л. Е. Пинскому, который сам дал великолепный анализ карнавальной сущности шекспировской комедии. Но при анализе трагического театра Шекспира он на этом вопросе почти вовсе не останавливается.

Л. Е. Пинский прекрасно раскрывает всемирность (в смысле символического охвата действием всего мира) и, так сказать, всевременность (в смысле охвата всего времени истории человеческого рода) трагедий Шекспира (особенно при анализе «Короля Лира»). Сцена шекспировского театра — весь мир (Theatrum Mundi). Это придает ту особую значительность, часто величественность, каждому образу, каждому действию, каждому слову в трагедиях Шекспира, которая никогда уже более не возвращалась в европейскую драму последующих веков (после Шекспира все измельчало в драме). С этим связана и особая космичность (и микрокосмичность) образов Шекспира. Космические тела и силы — солнце, звезды, воды, ветры, огонь и др. — или прямо участвуют в действии или постоянно фигурируют, притом именно в своем космическом значении, в речах действующих лиц. Если мы рассмотрим эти же явления (солнце, звезды, воды и т. д.) в драмах нового времени, в особенности 19 века (кроме Вагнера), то легко убедимся, что из космических тел и сил они превратились в элементы пейзажа (с легким символическим оттенком). Это превращение космического в пейзажное совершалось на протяжении 17-го и 18-го веков (космический аспект этих явлений почти полностью отошел к научному мышлению).

Эта особенность Шекспира (она только в очень ослабленной форме есть у испанцев), является прямым наследием средневекового театра и народно-зрелищных форм. Живое ощущение сцены как мира, определенная ценностно-космическая окраска верха и низа — все это унаследовано шекспировским театром от средневековья, даже рудименты внешнего устройства сцены (например, балкон на задней части сцены — бывшее «небо») еще оставались. Но главное — восприятие (точнее, живое ощущение, не сопровождавшееся отчетливым осознанием) всего театрального действия как некоего по-особому символического обряда. Общеизвестно, даже стало трюизмом, что античная трагедия и средневековые театральные действа произошли и развились из древних религиозных обрядов. Это происхождение их довольно хорошо изучено и освещено в специальных трудах. Но их дальнейшее развитие и превращение в светскую драму далеко не так ясно. Но важно в этом развитии следующее: отпадение религиозного осмысления и религиозного догматизма сделало возможным свободное художе-

ственное творчество в драме, но обрядность как совокупность определенных формальных особенностей сохранилась и на новом, светском, этапе развития. Эти черты обрядности — всемирность, всевременность, символизм особого рода, космичность и др. — на новом этапе развития получили художественно-жанровое значение. На этом этапе развития обряда в жанр дошла до нас древнегреческая трагедия. На этом же этапе создавались и трагедии Шекспира.

Названные нами художественно-жанровые особенности трагедии складывались в долгом процессе секуляризации, т. е. постепенного освобождения трагедии-обряда от религиозной скованности. Ко времени Шекспира трагедия достигла своей жанровой зрелости.

Художественно-жанровые особенности трагедии уже нельзя объяснить тем историческим кризисом смены двух великих эпох, в котором Л. Е. Пинский видит — и совершенно справедливо — историческую основу трагического. Трагедия как художественный жанр могла возникнуть только тогда, когда созрели для нее формально жанровые предпосылки, которые вызревали столетиями. Трагедия как художественный жанр не есть простое отражение великого кризиса, но и подъем над ним: осознание и духовное преодоление и возвышение над ним. В своих анализах отдельных трагедий, особенно «Короля Лира», Пинский прекрасно раскрывает этот шекспировский «катарсис». Трагедия не остается завязшей в кризисе, который ее породил, но возвышается над ним, хотя только духовно (трагедия ведь искусство); в противном случае она была бы безысходной, темной и ее последним словом был бы истошный крик.

Шекспир — вершина трагического жанра, а затем трагедия начинает перерождаться в драму: постепенно начинает угасать ощущение обрядовости, сцена уже в 17 веке превращается в коробку без одной стенки без всяких космических ассоциаций, всемирность и всевременность превращаются в ограниченную, почти эмпирическую типичность, значительность — в актуальность и т. п. Строго говоря, трагедия умирает (может быть и временно), — драма (во всех ее разновидностях) это уже другой жанр.

Этот процесс перерождения намечается уже в творчестве самого Шекспира. В «Кориолане» уже происходит сужение всечеловечности («всякий человек» моралите) до гражданственности почти в духе раннего Корнеля. В «Тимоне Афинском» появляется сатирическая типичность (почти в духе Мольера) и величия в этой трагедии уже нет; значительность начинает превращаться в

актуальность. В обеих трагедиях почти полностью исчезают космические элементы.

Все сказанное нами вовсе не является каким-то возражением Л. Е. Пинскому. Напротив, мы должны признать, что жанровые особенности трагедии — всемирность, всевременность и др. — с огромной силой и убедительностью раскрыты именно в его анализах отдельных трагедий. Мне хотелось бы только, чтобы жанровая природа трагедии, подготовлявшаяся на протяжении веков и даже тысячелетий (ведь и античная трагедия оказала довольно существенное влияние на Шекспира), не выводилась бы из ближайших исторических условий великого кризиса. Жанр, если можно так сказать, многоэпохиален, но его актуализация в виде конкретной жанровой разновидности довлеет своему времени, своей эпохе.

Анализ отдельных трагедий у Л. Е. Пинского, как мы уже говорили, всегда очень глубок и оригинален. Автор нигде не повторяет традиционных, ходячих или просто уже знакомых по литературе о Шекспире истолкований и концепций. В его анализах трагедий всегда есть новые, впервые им подмеченные стороны, притом существенные. Это, в сущности, заново прочитанный Шекспир. Анализы Л. Е. Пинского настолько существенно захватывают и театральную сторону, что будут в высшей степени полезны и для работников театра (режиссеров и актеров).

Наиболее глубокий анализ (как мы также уже говорили) Л. Е. Пинский дал «Королю Лиру».

Для примера приведем несколько отрывков (обобщающих) из этого анализа, раскрывающих всемирность и всевременность трагедии.

«... От загадочности "Лира" всегда веяло величественным холодком. Режиссеры и критики смутно чувствовали, что здесь речь идет о чем-то более значительном, чем любая современность, о содержании мирообъемлющего порядка, в котором прошлое, современное и будущее как бы сосуществуют, — о "мирозданью современном" (Тютчев)» (481).

«В "Короле Лире" Шекспир опустил предысторию, все особые частности личной жизни героя, он отказался также от героических черт в ы д а ю щ е й с я личности. Лир жил, к а к и в с е, жизнью Всякого Человека. Вместо личных заслуг б е з л и ч н ы е, самые н е о с п о р и м ы е о б с т о я т е л ь с т в а героя: он — отец, глубокий старик и король; два первых обстоятельства придают его судьбе предельную общезначимость, а третье, как обычно в древней поэзии, масштабность: это черты величествен-

ной судьбы героя — в древнем и непреходящем смысле слова» (504-505).

«В "Лире" исторический процесс в целом и составляет содержание трагедии, выступающее под покровом легендарного сюжета о Лире и его дочерях» (556).

«Само человечество в тысячелетиях нравственного культурного развития проходит перед нами в пяти актах, охватывающих события нескольких месяцев в жизни Всякого Человека» (587).

Приведенные отрывки, разумеется, далеки от того, чтобы дать хоть сколько-нибудь приближенное представление о сложности и глубине проведенного Пинским анализа «Лира». Но они хорошо раскрывают присущие трагическому жанру моменты всемирности и всевременности.

Я считаю, что книга Л. Е. Пинского — ценнейший вклад в советское и зарубежное шекспироведение. Но книга имеет и более широкое значение: в ней освещен на шекспировском материале или в связи с ним целый ряд важнейших теоретических, методологических и историко-литературных проблем. Опубликование этой книги несомненно будет содействовать общему повышению научного уровня нашего литературоведения.

Считаю, что книга Л. Е. Пинского безусловно должна быть опубликована.

М. Бахтин.
25 апреля 1970 г.

<ОТВЕТ НА ВОПРОС РЕДАКЦИИ «НОВОГО МИРА»>

Редакция «Нового мира» обратилась ко мне с вопросом о том, как я оцениваю состояние литературоведения в наши дни.

Конечно, на такой вопрос трудно дать категорический и уверенный ответ. В оценке своего дня, своей современности, люди всегда склонны ошибаться (в ту или другую сторону). И это нужно учитывать. Постараюсь все же ответить.

Наше литературоведение располагает большими возможностями: у нас много серьезных и талантливых литературоведов, в том числе молодых, у нас есть высокие научные традиции, выработанные как в прошлом (Потебня, Веселовский), так и в советскую эпоху (Тынянов, Томашевский, Эйхенбаум, Гуковский и др.), есть, конечно, и необходимые внешние условия для его развития (исследовательские институты, кафедры, финансирование, издательские возможности и т. п.). Но, несмотря на все это, наше литературоведение последних лет (в сущности, почти всего последнего десятилетия), как мне кажется, в общем не реализует этих возможностей и не отвечает тем требованиям, которые мы вправе к нему предъявить. Оно представляется мне каким-то серым и унылым: нет смелой постановки общих проблем, нет открытий новых областей или отдельных значительных явлений в необозримом мире литературы, нет настоящей и здоровой борьбы научных направлений, господствует какая-то боязнь исследовательского риска, боязнь гипотез. Литературоведение, в сущности, еще молодая наука, оно не обладает такими выработанными и проверенными на опыте методами, какие есть у естественных наук; поэтому отсутствие борьбы направлений и боязнь смелых гипотез неизбежно приводит к господству трюизмов и штампов; в них, к сожалению, у нас нет недостатка.

Таков, на мой взгляд, *общий* характер литературоведения наших дней. Но никакая общая характеристика не бывает вполне справедливой. И в наши дни выходят, конечно, неплохие и полезные книги (особенно по истории литературы), появляются интересные и глубокие статьи, есть, наконец, и *большие* явления,

на которые моя общая характеристика никак не распространяется. Я имею в виду книгу Н. Конрада «Восток и Запад», книгу Д. Лихачева «Поэтика древней русской литературы» и «Труды по знаковым системам», 4 выпуска (направление молодых исследователей, возглавляемых Ю. М. Лотманом). Это — в высшей степени отрадные явления последних лет. По ходу нашей дальнейшей беседы я, может быть, еще коснусь этих трудов.

Если же говорить о моем мнении по поводу задач, стоящих перед литературоведением в первую очередь, то я остановлюсь здесь лишь на двух задачах, связанных только с историей литературы п р о ш л ы х лет, притом в самой общей форме. Вопросов изучения с о в р е м е н н о й литературы и литературной критики я вовсе не буду касаться, хотя именно здесь больше всего важных первоочередных задач. Те две задачи, о которых я намерен говорить, выбраны мною потому, что они, по моему мнению, назрели и уже началась их продуктивная разработка, которую надо продолжить.

Прежде всего литературоведение должно установить более тесную связь с историей культуры. Литература неотрывная часть культуры, ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи. Ее недопустимо отрывать от остальной культуры и, как это часто делается, непосредственно, так сказать, через голову культуры соотносить с социально-экономическими факторами. Эти факторы воздействуют на культуру в ее целом и только через нее и вместе с нею на литературу. У нас на протяжении довольно долгого времени уделялось особое внимание вопросам специфики литературы. В свое время это, возможно, было нужным и полезным. Следует сказать, что узкое спецификаторство чуждо лучшим традициям нашей науки. Вспомним широчайшие культурные горизонты исследований Потебни и, особенно, Веселовского. При спецификаторских увлечениях игнорировали вопросы взаимосвязи и взаимозависимости различных областей культуры, часто забывали, что границы этих областей не абсолютны, что в различные эпохи они проводились по разному, не учитывали, что как раз наиболее напряженная и продуктивная жизнь культуры проходит на границах отдельных областей ее, а не там и не тогда, когда эти области замыкаются в своей специфике. В наших историко-литературных трудах обычно даются характеристики эпох, к которым относятся изучаемые литературные явления, но эти характеристики в большинстве случаев ничем не отличаются от тех, какие даются в общей истории, без дифференцированного анализа областей культуры и их взаимодействия с литературой. Да и ме-

тодология таких анализов еще не разработана. А так называемый «литературный процесс» эпохи, изучаемый в отрыве от глубокого анализа культуры, сводится к поверхностной борьбе литературных направлений, а для нового времени (особенно для XIX века), в сущности к газетно-журнальной шумихе, не оказывавшей существенного влияния на большую подлинную литературу эпохи. Могучие глубинные течения культуры (в особенности низовые, народные), действительно определяющие творчество писателей, остаются нераскрытыми, а иногда и вовсе неизвестными исследователям. При таком подходе невозможно проникновение в глубину больших произведений, и сама литература начинает казаться каким-то мелким и несерьезным делом.

Задача, о которой я говорю, и связанные с ней проблемы (проблема границ эпохи как культурного единства, проблема типологии культур и другие) очень остро встали при обсуждении вопроса о литературе барокко в славянских странах и особенно в продолжающейся и сейчас дискуссии о Ренессансе и гуманизме в странах Востока; здесь особенно ярко раскрылась необходимость более глубокого изучения неразрывной связи литературы с культурой эпохи.

Названные мною выдающиеся литературоведческие работы последних лет — Конрада, Лихачева, Лотмана и его школы — при всем различии их методологии одинаково не отрывают литературы от культуры, стремятся понять литературные явления в дифференцированном единстве всей культуры эпохи. Здесь следует подчеркнуть, что литература явление слишком сложное и многогранное, а литературоведение еще слишком молодо, чтобы можно было говорить о каком-то одном «единоспасающем» методе в литературоведении. Оправданы и даже совершенно необходимы разные подходы, лишь бы они были серьезными и раскрывали бы что-то новое в изучаемом явлении литературы, помогали бы более глубокому его пониманию.

Перехожу ко второй задаче. Если нельзя изучать литературу в отрыве от всей культуры эпохи, то еще более пагубно замыкать литературное явление в одной эпохе его создания, в его, так сказать, современности. Мы обычно стремимся объяснить писателя и его произведения именно из его современности и ближайшего прошлого (обычно в пределах «эпохи», как мы ее понимаем). Мы боимся отойти во времени далеко от изучаемого явления. Между тем произведение уходит своими корнями в далекое прошлое. Великие произведения литературы подготовляются веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и

сложного процесса созревания. Пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его эпохи, только из условий ближайшего времени, мы никогда не проникнем в его смысловые глубины. Замыкание в эпохе не позволяет понять и будущей жизни произведения в последующих веках, эта жизнь представляется каким-то парадоксом. Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, т. е. в б о л ь ш о м в р е м е н и, притом часто (а великие произведения — всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности. Говоря несколько упрощенно и грубо: если значение какого-нибудь произведения сводить, например, к его роли в борьбе с крепостным правом (в средней школе это делают), то такое произведение должно полностью утратить свое значение, когда крепостное право и его пережитки уйдут из жизни, а оно часто еще увеличивает свое значение, т. е. входит в б о л ь ш о е в р е м я. Но произведение не может жить в будущих веках, если оно не вобрало в себя как-то и прошлых веков. Если бы оно родилось в с е с п л о ш ь сегодня (т. е. в своей современности), не продолжало бы прошлого и не было бы с ним существенно связано, оно не могло бы жить и в будущем. Все, что принадлежит только к настоящему, умирает вместе с ним.

Жизнь великих произведений в будущих, далеких от них эпохах, как я уже сказал, кажется парадоксом. В процессе своей посмертной жизни они обогащаются новыми значениями, новыми смыслами; эти произведения как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания. Мы можем сказать, что ни сам Шекспир, ни его современники не знали того «великого Шекспира», какого мы теперь знаем. Втиснуть в елизаветинскую эпоху нашего Шекспира никак нельзя. О том, что каждая эпоха открывает в великих произведениях прошлого всегда что-то новое, говорил в свое время еще Белинский. Что же, мы примышляем к произведениям Шекспира то, чего в них не было, модернизируем и искажаем его? Модернизации и искажения, конечно, были и будут. Но не за их счет вырос Шекспир. Он вырос за счет того, что действительно было и есть в его произведениях, но что ни сам он, ни его современники не могли осознанно воспринять и оценить в контексте культуры своей эпохи. Смысловые явления могут существовать в скрытом виде, потенциально, и раскрываться только в благоприятных для этого раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох. Смысловые сокровища, вложенные Шекспиром в его произведения, создавались и собирались веками и даже тысячелетиями: они таились в языке, и не только в литера-

турном, но и в таких пластах народного языка, которые до Шекспира еще не вошли в литературу, в многообразных жанрах и формах речевого общения, в формах могучей народной культуры (преимущественно карнавальных), слагавшихся тысячелетиями, в театрально-зрелищных жанрах (мистерийных, фарсовых и др.), в сюжетах, уходящих своими корнями в доисторическую древность, наконец, в формах мышления. Шекспир, как и всякий художник, строил свои произведения не из мертвых элементов, не из кирпичей, а из форм, уже отягченных смыслом, наполненных им. Впрочем, и кирпичи имеют определенную пространственную форму и, следовательно, в руках строителя что-то выражают.

Особо важное значение имеют жанры. В жанрах (литературных и речевых) на протяжении веков их жизни накопляются формы видения и осмысления определенных сторон мира. Для писателя-ремесленника жанр служит внешним шаблоном, большой же художник пробуждает заложенные в нем смысловые возможности. Шекспир использовал и заключил в свои произведения огромные сокровища потенциальных смыслов, которые в его эпоху не могли быть раскрыты и осознаны в своей полноте. Сам автор и его современники видят, осознают и оценивают прежде всего то, что ближе к их сегодняшнему дню. Автор — пленник своей эпохи, своей современности. Последующие времена освобождают его из этого плена, и литературоведение призвано помочь этому освобождению.

Из сказанного нами вовсе не следует, что современную писателю эпоху можно как-то игнорировать, что творчество его можно отбрасывать в прошлое или проецировать в будущее. Современность сохраняет все свое огромное и во многих отношениях решающее значение. Научный анализ может исходить только из нее и в своем дальнейшем развитии все время должен сверяться с нею. Произведение литературы, как мы ранее сказали, раскрывается прежде всего в дифференцированном единстве культуры эпохи его создания, но замыкать его в этой эпохе нельзя: полнота его раскрывается только в большом времени.

Но и культуру эпохи, как бы далеко эта эпоха ни отстояла от нас во времени, нельзя замыкать в себе, как нечто готовое, вполне завершенное и безвозвратно ушедшее, умершее. Идеи Шпенглера о замкнутых и завершенных культурных мирах до сих пор оказывают большое влияние на историков и литературоведов. Но эти идеи нуждаются в существенных коррективах. Шпенглер представлял себе культуру эпохи как замкнутый круг. Но единство определенной культуры — это открытое единство.

Каждое такое единство (например, античность), при всем своем своеобразии, входит в единый (хотя и не прямолинейный) процесс становления культуры человечества. В каждой культуре прошлого заложены огромные смысловые возможности, которые остались не раскрытыми, не осознанными и не использованными на протяжении всей исторической жизни данной культуры. Античность сама не знала той античности, которую мы теперь знаем. Существовала школьная шутка: древние греки не знали о себе самого главного, они не знали, что они д р е в н и е греки и никогда себя так не называли. Но ведь и на самом деле, та дистанция во времени, которая превратила греков в д р е в н и х греков, имела огромное преобразующее значение: она наполнена раскрытиями в античности все новых и новых с м ы с л о в ы х ценностей, о которых греки действительно не знали, хотя сами и создали их. Нужно сказать, что и сам Шпенглер в своем великолепном анализе античной культуры сумел раскрыть в ней новые смысловые глубины; правда, кое-что он примышлял к ней, чтобы придать ей б$_{о}$льшую закругленность и законченность, но все же и он участвовал в великом деле освобождения античности из плена времени.

Мы должны подчеркнуть, что говорим здесь о новых с м ы с л о в ы х глубинах, заложенных в культурах прошлых эпох, а не о расширении наших фактических, материальных знаний о них, непрестанно добываемых археологическими раскопками, открытиями новых текстов, усовершенствованием их расшифровки, реконструкциями и т. п. Здесь добываются новые материальные носители смысла, так сказать, тела смысла. Но между телом и смыслом в области культуры нельзя провести абсолютной границы: культура не создается из мертвых элементов, ведь даже простой кирпич, как мы уже говорили, в руках строителя что-то выражает своей формой. Поэтому новые открытия материальных носителей смысла вносят коррективы в наши смысловые концепции и могут даже потребовать их существенной перестройки.

Существует очень живучее, но одностороннее и, потому, неверное представление о том, что для лучшего понимания чужой культуры надо как бы переселиться в нее и, забыв свою, глядеть на мир глазами чужой культуры. Такое представление, как я сказал, односторонне. Конечно, известное вживание в чужую культуру, возможность взглянуть на мир ее глазами есть необходимый момент в процессе ее понимания; но если бы понимание исчерпывалось одним этим моментом, то оно было бы простым дублированием и не несло бы в себе ничего нового и обогащающего. Т в о р ч е с к о е   п о н и м а н и е не отказывается от себя, от сво-

его места во времени, от своей культуры и ничего не забывает. Великое дело для понимания — это вненаходимость понимающего — во времени, в пространстве, в культуре — по отношению к тому, что он хочет творчески понять. Ведь даже свою собственную наружность человек сам не может по-настоящему увидеть и осмыслить в ее целом, никакие зеркала и снимки ему не помогут; его подлинную наружность могут увидеть и понять только другие люди, благодаря своей пространственной вненаходимости и благодаря тому, что они другие.

В области культуры вненаходимость — самый могучий рычаг понимания. Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, «чужим», смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины. Без своих вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чужого (но, конечно, вопросов серьезных, подлинных). При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются.

Что касается моей оценки дальнейших перспектив развития нашего литературоведения, то я считаю, что эти перспективы вполне хорошие, так как у нас огромные возможности. Не хватает нам только научной исследовательской смелости, без которой не подняться на высоту и не спуститься в глубины.

О ПОЛИФОНИЧНОСТИ РОМАНОВ ДОСТОЕВСКОГО

— *Какова, на Ваш взгляд, основная мысль творчества Достоевского?*

— Истина, по Достоевскому, в области последних мировых вопросов, не может быть раскрыта в пределах одного индивидуального сознания. Она не вмещается в одном сознании. Она раскрывается, притом всегда лишь частично, в процессе диалогического общения многих равноправных сознаний. Этот диалог по последним вопросам не может быть ни кончен, ни завершен, пока существует мыслящее и ищущее истину человечество. Конец диалога был бы равносилен гибели человечества. Если все вопросы будут разрешены, то у человечества не будет стимула для дальнейшего существования. Как я уже сказал, конец диалога был бы равносилен гибели человечества — эта мысль в зачаточной форме была выражена еще в философии Сократа. Но наиболее глубокое и полное воплощение, воплощение художественное, она получила в романах Достоевского.

Достоевский, по моему мнению, — создатель полифонического многоголосого романа, организованного как напряженный и страстный диалог по последним вопросам. Автор не завершает этого диалога, не дает своего авторского решения; он раскрывает человеческую мысль в ее противоречивом и незавершенном становлении.

Достоевский не признавал никакого завершения. Если некоторые его романы (например, «Преступление и наказание») как будто бы завершены, то это попросту формальное литературное завершение. А вот «Братья Карамазовы» не завершены никак, все здесь остается открытым, все проблемы остаются проблемами, и никакого намека на определенное решение нет. Личные взгляды Достоевского (они у него, конечно, были, он вкладывал их в свои публицистические произведения, журнальные статьи, письма, выступления), ограниченные своей эпохой, своими групповыми интересами, своим направлением, входят частично в его романы. Но,

конечно, мы отыскиваем соответствующие места в романах, которые как бы повторяют, но повторяют от лица героев, некоторые мысли, высказывания Достоевского (например, в «Дневнике писателя»). Но в них эти взгляды вовсе не приобретают характер прямого авторского высказывания, они введены в диалог на равных основаниях со всеми другими прямо противоположными взглядами. Следовательно, в своих романах он поднимается над этими ограниченными, узкочеловеческими, узкоконфессиональными, православными взглядами. И это, собственно, я считаю у Достоевского основным. Говорить о том, что можно выделить какую-то одну особую ведущую мысль, нельзя. Все дело именно в их множестве, воплощенном в разных личностях. Все дело именно в этом диалоге, притом диалоге заведомо незавершимом. Достоевский неоднократно в своих романах показывает, что, в сущности говоря, завершение диалога, завершение спора возможно только путем внесения какой-то внешней грубой материальной силы. А по существу, именно такая диалогическая мысль и вообще смысл незавершимы.

— *Что Вы думаете о критических работах, посвященных творчеству Достоевского?*

— В большинстве случаев литературоведы, такие знатоки Достоевского, как Мережковский, Шестов, Розанов, старались использовать его для своих целей, для пропаганды своих взглядов. Они пытались навязать Достоевскому единую систему мыслей, тогда как Достоевский как раз не признавал никакой системы. Он считал, что всякая система искусственна и насильственна. И прежде всего это насилие над человеческим умом и сердцем. Мысль человека не систематична, а диалогична. То есть она требует ответа, возражений, требует согласия и несогласия. Только в атмосфере этой свободной борьбы человеческая и художественная мысль может развиваться. Это как-то игнорировали представители дореволюционного литературоведения. Да и в наше время, конечно, многие пытаются навязать Достоевскому, как художнику, определенное мировоззрение, какую-то определенную систему взглядов. И таких литературоведов довольно много. Разумеется, это не лишает их работ ценности, так как Достоевский настолько сложен и многогранен, что к нему можно подходить с тысячи сторон и все равно невозможно его охватить. Именно потому, что он диалогичен, именно потому, что он полифоничен — его нельзя исчерпать.

И Достоевский как бы завещал нам продолжать те споры, которые он вел, которые ведут его герои. Они будут продолжаться

вечно, мы сейчас об этом спорим, и этим мы продолжаем Достоевского. Поэтому все эти монологические высказывания, которые приписывают Достоевскому, тоже полезны и нужны и с какой-то стороны раскрывают Достоевского. Именно поэтому я ценю работы тех советских литературоведов, которые и не стоят на точке зрения полифонического понимания романов Достоевского, хотя такое понимание уже начало складываться в нашу эпоху. Покойный Гроссман показал, что Достоевский — это мировой спор по мировым вопросам, и спор нескончаемый. Я очень ценю наблюдения и замечания покойного Б. М. Энгельгардта. Наконец, в работе Шкловского «За и против» показано, что у Достоевского всегда имеется «за» и «против».

Я считаю очень ценными работы покойного Долинина, Фридлендера, Кирпотина, Бурсова, Евнина. Все эти работы рассматривают разные грани Достоевского, но я вообще не считаю, что в области литературоведения возможен какой-то один подход. Литература настолько сложна, что иной раз даже в глупых высказываниях что-то все-таки подмечают в литературе. Безусловно, это ни в коей мере не касается названных мною ученых. Их произведения очень ценны и очень значительны. Особенно я ценю работу Фридлендера, его теоретическую книгу о реализме Достоевского.

— Вы являетесь автором книги, которая считается самой фундаментальной работой в области изучения творчества Достоевского. Она только что появилась в польском переводе. Не напомните ли Вы ее главную мысль?

— Полифоничность Достоевского. Его нельзя толковать монологически, как остальных романистов, таких, как Толстой, Тургенев и т. д. Кроме того, я пытаюсь в своей книге включить Достоевского в исторический процесс развития литературы. Я считаю, что таких писателей, как Достоевский и Толстой, никак нельзя уложить в рамки одной эпохи, их эпохи. Даже в более широко понятых рамках всего XIX века, даже в рамках нового времени. Они как-то вбирают в себя все, что сделало человечество на протяжении всех веков своего исторического существования. И вот я как раз в своей работе пытаюсь раскрыть основные корни Достоевского. Начиная с древнегреческих произведений, я веду особую линию диалогического романа до Достоевского. И считаю, что он завершает эту огромную линию мирового развития литературы. В своей книге я пытаюсь включить Достоевского в мировую литературу во всем ее существующем объеме. Конечно, судить о

достоинствах своей работы я сам не могу. Во всяком случае, эта книга написана мною очень давно. Еще многое в ней нуждается в дополнениях, в продолжении. Вот сейчас отчасти я и занят этим.

— Достоевский как создатель полифонического романа оказал огромное влияние на последующих писателей. Кто из писателей после Достоевского продолжал эту линию диалогического романа? И можно ли вообще перечеркнуть все, что было создано до Достоевского, и считать, что после него невозможно открыть в литературе что-либо новое?

— В настоящее время Достоевский — это вершина, достигнутая в области диалогического понимания человеческой мысли, человеческих исканий. Конечно, этим ни в коем случае не обесцениваются все предшествующие звенья. Сократ останется Сократом. Вообще у меня есть термин — большое время. Так вот, в большом времени ничто и никогда не утрачивает своего значения. В большом времени остаются на равных правах и Гомер, и Эсхил, и Софокл, и Сократ, и все античные писатели-мыслители. В этом большом времени и Достоевский. И в этом смысле я считаю, что ничто не умирает, но все обновляется. С каждым новым шагом вперед прежние шаги приобретают новый дополнительный смысл. Но мы все время обновляем и продолжаем то, что было сделано до нас великими писателями и мыслителями. Достоевский — созидатель полифонического романа, и мне кажется, что полифоническому роману принадлежит будущее. Но это не значит, что это будущее зачеркнет, отменит или ослабит прошлое. Например, роман Достоевского, как форма, более продуктивен в будущем, чем роман Толстого. Но от этого Толстой не ущемляется, не становится меньше. Напротив, монологический роман типа Толстого, Тургенева и других останется, и более того, будет развиваться на фоне нового полифонического романа, приобретет новый смысл. На этом романе мы будем отдыхать, потому что на романах Достоевского, как и на романах полифонического типа, которые создаются теперь во Франции под влиянием Достоевского, — не отдохнешь никак. Сейчас в таких странах, как Франция, имеют место попытки создания нового романа, идущего по пути Достоевского. Прежде всего это Камю. Его роман «Чума», его философское эссе «Миф о Сизифе» построены прямо на Достоевском. Много от Достоевского и у Сартра, хотя Камю, на мой взгляд, глубже. Есть такая прямая зависимость от Достоевского и у Кафки. Казалось бы, больше всего Достоевский должен был влиять на писателей России. Я могу указать только «Петербург» Андрея

Белого. Это произведение — один из лучших романов XX века, — в котором есть многоголосость Достоевского. Ранние произведения Леонова — также от Достоевского, но они не так уж интересны. Все эти писатели, конечно, не достигли силы и глубины Достоевского, но внесли что-то свое. Говорить о том, что все уже завершено и нельзя перешагнуть того, что сделал в литературе Достоевский, просто невозможно. Я считаю вообще, что любое завершение, даже если это завершение великой работы, всегда пахнет немного смертью. И в этом смысле ни о каком завершении не может быть речи. Перешагнуть Достоевского можно, но нельзя его заменить.

— *А какую книгу о Достоевском Вы считаете лучшей?*

— Книги авторов, которых я перечислил выше, — все хороши, и каждая по-своему. И выделить лучшую книгу трудно, да просто и невозможно.

— *Какие ошибки в подходе к исследованию творчества писателя бывают наиболее частыми?*

— Вообще ошибок не бывает. Ошибки бывают только у школьников, их исправляют и подчеркивают красным карандашом. Я против того, когда говорят, что ученый совершил ошибку. Какая ошибка? Это неправильное слово, и оно снижает ученого до уровня школьника. Ведь у нас находят ошибки и у Достоевского, и у Толстого. Это не ошибки. Есть положения, которые представляются нам более важными и менее важными, с которыми мы согласны или не согласны. Но то, с чем мы не согласны, вовсе не значит, что это ошибка. Я подхожу к этому вопросу тоже полифонически. То, что я считаю неправильным, — скорее всего недостаток. Это ограничение Достоевского. Одни толкуют его в духе идей, взглядов таких героев, как Раскольников, Иван Карамазов. Другие стараются все объединить в таком образе, как Соня или старец Зосима. Это неверно. Достоевского надо брать во всем его противоречивом единстве.

— *Какие обстоятельства в творчестве Достоевского еще не затронуты?*

— Прежде всего, биография. Все-таки пока биографии Достоевского у нас нет. Еще даже не нащупан биографический метод: как писать биографию и что в нее включать. У нас биография — это какая-то мешанина творчества с жизнью. Достоевский в творчестве, как всякий писатель, — это один человек, а в жизни — другой. И как эти два человека (творец и человек жизни) со-

вмещаются, для нас еще не ясно. Но расчленять их как-то нужно, иначе ведь можно дойти до чего угодно. Ведь, вот, дескать, Раскольников совершил убийство старухи — значит и автор, хотя бы в воображении, совершил его. Чепуха получается. Может, Достоевский и воображал себя убийцей, иначе он не написал бы романа, но ведь это же не есть реальный поступок, за который он несет юридическую и моральную ответственность. Художник может вообразить себя совершающим любое преступление, любой грех, и он профессионально обязан это сделать, если хочет полностью охватить жизнь, во всех ее моментах. Но это же нельзя считать, хотя бы в ослабленной форме, свершением этого поступка в жизни. Этическая и художественная ответственность — это разные вещи, их нельзя мешать. Мне кажется, что Бурсов в своей работе не всегда проводит здесь достаточно четкой границы, хотя это нисколько не обесценивает его замечательной книги. Книга, безусловно, очень ценная, читается с огромным интересом, кроме того, имеет и пропагандистское значение. Жизнь и творчество объединяются тем, что мы называем глубиной человеческой личности. Каждый человек един, хотя и не вмещает всего. В творчестве этот человек, если хотите, разрушает свое единство, он умеет перевоплощаться в других людей. Разделять и смешивать жизнь и творчество нельзя, но необходимо их различать, проводить границу между ними.

— Какими вообще качествами должен обладать исследователь жизни и творчества Достоевского?

— Прежде всего, этот человек не должен быть догматиком. Догматик, в какой бы области он ни был, религиозной, политической или другой — он всегда перетолкует Достоевского по-своему, оценит его в духе своего догмата. Как известно, мы сейчас боремся с догматизмом. И, конечно, вот такой адогматизм совершенно необходим для правильного, глубокого понимания и изучения Достоевского. Никак нельзя Достоевского сделать модным, интересным в более плоском, вульгарном смысле этого слова. Это также часто мешает. Я считаю, что такой серьезный исследователь Достоевского, как покойный Л. Шестов, как раз и хотел сделать его каким-то модным философом, каким Достоевский никогда не был. Это противоречит серьезности. Такое стремление к дешевой интересности и остроте — это качество, которое мешает в изучении Достоевского.

— *Считаете ли Вы Достоевского философом?*

— Я считаю Достоевского одним из величайших мыслителей. Но я строго различаю: мыслитель и философ. Философ — это ученый, это специальность, и философия — это строгая наука. В этом смысле Достоевский не был философом и даже относился к такой философии скептически, отрицательно.

— *Как Вы считаете, увеличивается ли интерес к творчеству Достоевского в последние годы у нас и на Западе?*

— У нас, в Советском Союзе, безусловно, имеет место нарастание интереса к Достоевскому, и нарастание его понимания. То же самое, по-видимому, имеет место и во Франции. Там огромный интерес к Достоевскому. Одновременно два издательства выпускают мою книгу о Достоевском на французском языке. Произведения Достоевского там расходятся очень хорошо. В Англии и Америке, хотя, может быть, я и ошибаюсь, интерес к Достоевскому идет на убыль. В Германии интерес к Достоевскому не убывает, может, даже и возрастает. Нужно сказать, что глубокой книги в области исследования Достоевского пока, как мне кажется, не было, хотя в последние годы вышло огромное количество трудов о Достоевском.

Я считаю, что у Достоевского будущее впереди. По-настоящему он еще не вошел в жизнь людей. Пока все пытаются втиснуть его в рамки монологического романа, ищут единое мировоззрение и т. п. Не в этом сила Достоевского. Он первый понял людей нового времени, понял, что в одну голову нельзя вместить истину, что истина раскрывается только в незавершимом диалоге, что человек и человечество внутренне бесконечны.

— *Следует ли переносить произведения Достоевского на экран или сцену?*

— Следует это делать с точки зрения пропаганды. Все-таки в широких массах его мало знают. Пусть иной фильм только сюжетный, но все же кто-то обратит на Достоевского внимание и, может быть, прочтет его. Но передать Достоевского в театре и в кино исключительно трудно. А полифонию, как таковую, в сущности, передать нельзя. Поэтому сцена и экран дает только один мир и с одной точки зрения. А у Достоевского много миров с разных точек зрения. Например, во Франции пытались создавать драмы, которые не были бы ограничены одним местом и одним временем, но не путем чередования, а как одновременное сосуществование разных миров, сцен. Пока еще дальше таких чисто

формальных исканий дело не пошло. В этом отношении Достоевский — самый трудный и почти даже непередаваемый на сцене и на экране. Но ставить фильмы и спектакли по его произведениям нужно. Может быть, один из тысячи захочет его прочитать после просмотра фильма или спектакля. А прочитав этот роман, он будет читать и другие его произведения. Я это оцениваю узко практически — надо кого-то разбудить, заставить взглянуть на Достоевского более внимательно.

— А как Вы оцениваете то, что сделано по Достоевскому на сцене и экране?

— В том, что я видел раньше, также характерно отсутствие полифонической стороны произведений Достоевского. В Художественном театре даже Качалов, в постановке «Братьев Карамазовых», снизил и вульгаризовал Ивана. Знаменитая сцена — беседа с чортом — у публики, не знающей Достоевского, вызывала смех. Эта постановка также была приведена к одному знаменателю, к монологическому произведению. Вообще драма, к сожалению, всегда монологизует. Многоголосости, равноправия разных голосов и их миров в театре никогда не получается.

— Недавно в Советском Союзе вышел том «Преступления и наказания» с иллюстрациями Эрнста Неизвестного. Как Вы оцениваете эти иллюстрации?

— Иллюстрации Э. Неизвестного произвели на меня огромное впечатление. Я впервые в иллюстрациях почувствовал подлинного Достоевского. Ему удалось передать универсализм образов Достоевского. Это не иллюстрации, это — эманация духа писателя. Затем, Неизвестному удалось передать незавершенность и незавершимость человека вообще, и в частности героев Достоевского. Ему удалось передать своеобразную иерархию Достоевского, когда отдельные моменты приобретают решающее значение. В то время как Достоевского иллюстрируют так, как если бы это были драматические или бытовые события. В лучших иллюстрациях, какие я знаю, удалось только показать Петербург Достоевского. Это еще по плечу тем художественным методам, которыми работают иллюстраторы. А в иллюстрациях Э. Неизвестного я впервые увидел универсального человека. Они интересны и с чисто художественной точки зрения. Это совсем не иллюстрации. Это продолжение мира и образов Достоевского в другой сфере, сфере графики.

Беседу вел Збигнев Подгужец

31 Зак. 227

КОММЕНТАРИИ

В составе 6 тома Собрания сочинений М. М. Бахтина — позднее творчество автора. В основе тома — вторая редакция его книги о Достоевском (1963) и обширный корпус многолетних лабораторных разработок 60-х — начала 70-х годов, впервые здесь публикуемых в полном, значительно превосходящем прежние публикации (лишь частичная посмертная публикация этих черновых материалов в *ЭСТ*) объеме и в авторской композиции, т. е. в том составе тетрадей, в каком они остались от автора. В этих поздних тетрадях нам дан универсальный контекст бахтинских тем, которые автор продумывал на протяжении всей своей творческой жизни, в контакте с актуальным состоянием философской и филологической (литературоведческой и лингвистической) мысли в эти поворотные для нашей гуманитарной науки годы и в реакциях на это состояние и на новые научные тенденции и движения (в том числе в реакциях на новейший отечественный структурализм). Эти два основных значительных материала тома — один напечатанный автором, другой — оставленный им в рукописи — сопровождают несколько текстов разного характера: черновые материалы к книге 1963 г., краткая черновая также заметка («О спиритуалах») и два печатных материала, возникшие как интервью ответы автора на вопросы, обращенные к нему извне — из органов печати в Москве и в Польше: интервью польскому журналисту и ответ на вопросы журнала «Новый мир» с оценкой состояния отечественного литературоведения.

Материалы тома и комментарии к ним готовили:

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ДОСТОЕВСКОГО. Комментарий С. Г. Бочарова.

<ДОПОЛНЕНИЯ И ИЗМЕНЕНИЯ К «ДОСТОЕВСКОМУ»>. Черновые материалы к переработке книги о Достоевском. Подготовка текста и описание материалов — И. Л. Попова.

О СПИРИТУАЛАХ (К ПРОБЛЕМЕ ДОСТОЕВСКОГО). Подготовка текста и комментарий — И. Л. Попова.

РАБОЧИЕ ЗАПИСИ 60-х — НАЧАЛА 70-х ГОДОВ. Подготовка текста — Л. В. Дерюгина и Л. А. Гоготишвили. Комментарий Л. А. Гоготишвили.

Л. Е. ПИНСКИЙ. ДРАМАТУРГИЯ ШЕКСПИРА. ОСНОВНЫЕ НАЧАЛА. Комментарий С. Г. Бочаров.

<ОТВЕТ НА ВОПРОС РЕДАКЦИИ «НОВОГО МИРА»>. Подготовка текста и комментарий Л. А. Гоготишвили.

О ПОЛИФОНИЧНОСТИ РОМАНОВ ДОСТОЕВСКОГО. Комментарий С. Г. Бочарова.

Комментаторы благодарят за разнообразную помощь С.С.Аверинцева, И. П. Борисову, Ядвигу Вайшчук (Варшава), А. А. Дорогова, М. С. Касьян, В. Ляпунова (ун-т штата Индиана, США), А. Е. Махова, Л. С. Мелихову, Н. И. Николаева, М. М. Субботина, И. Н. Фридмана.

Принятые в комментарии сокращения

М.М.Б. — Михаил Михайлович Бахтин.

АБ — Архив М. М. Бахтина.

АГ — Автор и герой в эстетической деятельности. — См.: М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества.

ДКХ — Диалог. Карнавал. Хронотоп. Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М. М. Бахтина. Витебск — Москва, 1992-2000.

Доп. — Дополнения и изменения к «Рабле». — См.: М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Т. 5.

Зап. — Из записей 1970-1971 годов. — См.: М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества.

МГН — К методологии гуманитарных наук. — См.: Эстетика словесного творчества.

ОР РГБ — Отдел рукописей Российской государственной библиотеки.

ППД — М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Издание второе, переработанное и дополненное. М., Советский писатель, 1963.

ПТД — М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. См. *Т. 2.*

Р-1940 — М. М. Бахтин. Франсуа Рабле в истории реализма. Рукопись, 1940 (*АБ*).

Т. 2 — М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Т. 2. М., Русские словари, 2000.

Т. 4/1, 4/2 — М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Т. 4 (в двух книгах; в работе).

Т. 5 — М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Т. 5. М., Русские словари, 1996.

ТФР — М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., Художественная литература, 1965.

ЭСТ — М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., Искусство, 1979.

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ДОСТОЕВСКОГО

Печатается по изданию: М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Издание второе, переработанное и дополненное. М., Советский писатель, 1963 — с восстановлением существен-

ной фразы, случайно выпавшей по типографской оплошности в этом издании: «Авантюрный сюжет в этом смысле глубоко человечен» (с. 119; ср. *ППД-1963*, с. 140); в третьем прижизненном (1972) издании фраза была восстановлена.

Первая книга М.М.Б. о Достоевском — «Проблемы творчества Достоевского» (*ПТД*) — вышла в свет в июне 1929 г., вторая — «Проблемы поэтики Достоевского» (*ППД*) — в сентябре 1963 г. Тридцать четыре года между этими двумя событиями были заполнены у автора работой, не получившей за этот немалый срок никакого выхода в печать; единственное его печатное выступление за эти годы отразило его вынужденный опыт ссыльного экономиста — статья «Опыт изучения спроса колхозников» (Советская торговля, 1934, № 3). Накануне выхода *ППД* М.М.Б. был малоизвестным автором полузабытой книги. С выходом *ППД* началась (когда автору было под 70 лет) его мировая слава.

После книги 1929 г. новый цикл размышлений автора над Достоевским открывается через десять лет с небольшим. О намерении «снова приняться» за Достоевского он в 1946 г. пишет Е. В. Тарле, о чем мы знаем из ответа последнего от 19 августа 1946 г. на неизвестное нам письмо М.М.Б.: «Очень рад был узнать из Вашего письма, что Вы собираетесь со временем снова приняться за Федора Михайловича. Если будете работать не в хронологическом порядке, — разберите «Бобок». Это замечательная, мефистофельская вещь, — и никто решительно ее не касался, и поскорее напечатайте, чтобы я успел еще прочесть, раньше чем сам стану материалом для подобных беллетристических произведений. И ведь Достоевский писал это за 6 лет до своей собственной смерти, и уже больной, — и эта вещица никак не увязывается у него ни с чем решительно. Для историка литературы и критика большой простор» (*АБ*). Об особенном интересе Тарле к рассказу «Бобок» говорят и записи Е. Л. Ланна, опубликованные недавно Н. А. Паньковым (*ДКХ*, 1998, № 4, с. 93). Имя Тарле в связи с планами будущих новых занятий М.М.Б. Достоевским возникает в письме М. В. Юдиной М.М. и Е. А. Бахтиным от 22 июня 1949 г.: Тарле, пишет Юдина, «снова передавал Вам приветы и просьбу заняться большими вещами Достоевского» (*Мария Юдина*. Лучи Божественной Любви. Литературное наследие. Подготовил А. М. Кузнецов. М.-СПб., 1999, с. 363). Позже, передавая материалы своего архива в рукописный отдел РГБ, М. В. Юдина делала к ним примечания; в том числе: «К этому времени относится и нежная, можно сказать “влюбленная” дружба покойного академика Евгения Викторовича Тарлэ с М. М. Бахтиным. Тарлэ был “без ума” от работ М. М. Бахтина о Достоевском!» (ОР РГБ, ф. 527, картон 1, ед. хр. 15, л. 17 об.).

Слово «со временем» в письме 1946 г. говорило о долгосрочности плана, о котором М.М.Б. сообщал Е. В. Тарле, но, как показывают архивные материалы, опубликованные в *т. 5*, размышления в направлении к новому «Достоевскому» (в котором автор выполнил и пожелание своего корреспондента и разобрал «Бобок», но Тарле это прочесть, увы, не успел) — уже идут в самом начале 40-х годов. Наиболее раннее свидетельство тому — черновой набросок «К истории типа (жанровой разновидности) романа Достоевского» (*т. 5*, 42-44 и 417-420 — комм.). Это, вероятно, первый результат вторжения «раблезианской» проблематики в исследование романа Достоевского у М.М.Б. Можно отметить известную грубоватость (в сравнении с более тонкими анализами в *ППД*) наложения мениппейно-карнавальной схемы на ситуации романов Достоевского в этом черновом экспериментальном тексте, составленном «для себя». Но тенденция будущей переработки книги здесь уже отчетливо обозначена. Отработка новой концепции творчества Достоевского идет в последующих текстах 40-х годов, опубликованных в *т. 5*, — «<Риторика, в меру своей лживости...>», «Дополнения и изменения к "Рабле"» (*Доп.*), «<К вопросам самосознания и самооценки...>». В этих материалах ясно проступают два направления будущей переработки книги:

1) Тема «истории типа» романа Достоевского, предполагающая восстановление «исторической точки зрения», в свое время «по чисто техническим соображениям» исключенной из *ПТД*, и дополнение «синхронического» подхода «диахроническим», «непрерывная связь и строгая взаимная обусловленность» между которыми составляет "методологический идеал"» (*ПТД*, 3; *т. 2*, с. 7). Этому постулированному на первой странице книги 1929 г. общему тезису будет отвечать констатация выполнения «методологического идеала» на последней странице заново написанной четвертой главы *ППД*: «Нам кажется, что наш диахронический анализ подтверждает результаты синхронического. Точнее: результаты обоих анализов взаимно проверяют и подтверждают друг друга» (с. 201).

Методологическое заявление на первой странице книги 1929 г. — интригующий момент в этой книге, поднимающий ряд вопросов. Была ли уже тогда у автора историческая картина происхождения «типа» романа Достоевского, близкая той, что явится через 30 с лишним лет в *ППД* и от которой «чисто технические соображения» заставили тогда отвлечься? Надо во всяком случае констатировать, что в предисловии к *ПТД* эта работа на будущее уже была запрограммирована. Но, вероятно, именно как работа на будущее, которая должна будет повлечь с собой изменение самого *типа* книги, что и произошло в *ППД*. Возможно, и не од-

ни «технические соображения» препятствовали введению исторической картины в первую книгу; представляется, что отсутствие такой картины органично для *ПТД*, и абстрактное выделение, как также сказано там в предисловии, теоретической, синхронической проблемы и составляет тип этой книги в его чистоте.

Каким представлялся автору *ПТД* исторический фон, не вошедший в книгу, — судить об этом достаточно трудно. Первое подключение исторической точки зрения наблюдается в первой же большой работе автора сразу за *ПТД* — в трактате «Слово в романе», написанном уже в ссылке; за работу над ним автор принялся сразу же в Кустанае (первая тетрадь с подготовительными материалами датирована автором 1930 годом), что означает, что исторический взгляд на генеалогию романа Достоевского здесь должен быть близок тому, какой не вошел в *ПТД*. Жанровый тип романа Достоевского определен здесь как роман испытания, а «исторические традиции, оставившие свой след» в нем, фиксируются следующие: связь с европейским барочным романом испытания XVII в. через английский готический роман, французский социально-авантюрный роман, Бальзака и немецкую романтику (Гофман), а также связь «с житийной литературой и христианской легендой на православной почве»; упоминается как источник и римско-эллинистический роман испытания (Апулей). Традиция, таким образом, уже установлена глубокая, однако главные опорные слова и ключевые категории будущей 4-й главы *ППД* — сократический диалог, мениппея (мениппова сатира) и карнавал — здесь еще характерно отсутствуют.

Но выразительнее всего о том, что исторический фон, незримо стоявший за *ПТД*, вероятно, существенно отличался от исторического материала, открыто введенного во вторую редакцию книги, говорит решительное отрицание в *ПТД* значения платоновского (сократического) диалога для диалога Достоевского. Эта оценка будет существенно пересмотрена в *ППД*. В одном предпоследнем абзаце книги 1929 г. (ее основного текста) свернута целая программа исследования источников диалога Достоевского в глубинах мировой словесности. Два момента этой картины — столь решительное отрицание значения диалога Платона как лежавшего вне сферы интересов Достоевского и утверждение значения библейского и евангельского диалога, в особенности диалога Иова — не совпадают с исторической концепцией *ППД*, в которой, напротив, выдвинут сократический диалог как первостепенный жанровый источник, о библейском же и евангельском диалоге специального разговора нет; отмечаются лишь жанры раннехристианской литературы как находящиеся в орбите влияния античной мениппеи; вообще происходит сдвиг в понимании жанровых традиций, отмеченный в черновой записи еще начала

40-х годов: «Достоевский: от готового христианства к эллинистическому прехристианству» (*АБ*). Решительное непризнание платоновского источника в *ПТД* особенно интригует и составляет проблему для понимания эволюции взгляда М.М.Б. на Достоевского (см. примеч. 161* к *ПТД* в *т. 2* наст. Собрания). Ср. две ссылки на Сократа как на прародителя европейского диалога в интервью 1971 г. З. Подгужецу «О полифоничности романов Достоевского» (с. 461).

Смена исторической картины во второй книге состояла, таким образом, не только в переоценке значения диалога Платона, но и в утрате того, что было сказано в первой книге о значении диалога Иова и «некоторых евангельских диалогов» (примером может быть размышление в устном выступлении М.М.Б. на собрании философского кружка 1 ноября 1925 г., известное в записи Л. В. Пумпянского, опубликованной Н. И. Николаевым; предметом размышления был евангельский текст из Марка, 9; 24; проекция этого размышления может быть усмотрена в анализах диалогов Ивана с Алешей в *ПТД*, перешедших и в *ППД*; можно заключить, таким образом, что евангельский текст, подвергнутый философской рефлексии в устном выступлении 1925 г., послужит М.М.Б. образцом понимания «диалога у Достоевского»; см. примеч. 147* к *ПТД* в *т. 2*). Можно думать, что М.М.Б. жалел об этой утрате, уже и будучи автором *ППД* (см. примеч. 159* к *ПТД* в *т. 2*). В экземпляре *ППД*, подаренном автором составителю настоящего комментария (дарственная надпись от 26.IX.1963), исключенные из первой книги страницы, на которых и находилось противопоставление диалогам Платона диалогов библейских и евангельских, обозначены карандашной галочкой на том месте, где они находились в *ПТД* (с. 296 наст. тома, рядом со звездочкой), и к галочке сделана сноска (тоже карандашом): «1 изд. стр. 239-241». Устно автор говорил об этой концовке первой книги, что там «кое-что было», но он не сумел ее переработать — «может быть, когда-нибудь, в следующем издании...» Но подготовкой следующего (и последнего) прижизненного издания «М., Художественная литература, 1972) он уже не занимался. Видимо, кроме того, перестройка книги пошла в таком направлении, которое исключало простую «переработку» прежних тезисов и совмещение их с новым текстом. Независимо от него, однако, сказанное о платоновском и библейском диалоге в старой книге сохраняет самостоятельный убедительный интерес для читателей обеих книг М.М.Б. о Достоевском как вариант идеи автора об источниках диалога у Достоевского.

Итак, замечание об «исторической точке зрения», вынужденно отсутствующей в *ПТД*, в предисловии к этой книге, вряд ли можно так понимать, что при переработке книги три десятилетия спустя автор просто ввел в нее исторический фон, уже в готовом

виде незримо стоявший за *ПТД*. Лабораторные тексты 40-х годов, опубликованные в *т. 5*, показывают, как новая «историческая точка зрения» на роман Достоевского здесь формируется. В периодизации пути М.М.Б. этот новый цикл размышлений над Достоевским составил следующий период за созданием книги о Рабле (первая редакция 1940 г.) и серии работ по теории романа 1930-х годов. И вот материалы 40-х гг. являют взаимопроникновение тем и мотивов обеих главных книг М.М.Б. *Доп.* (1944) свидетельствуют о намерении ввести темы Достоевского в измененную книгу о Рабле (которую автор надеется в это время издать и, вероятно, воспользоваться, таким образом, случаем для опубликования новой редакции своих мыслей о Достоевском). Достоевский в новых аспектах, спровоцированных раблезианской проблематикой, существенно присутствует на страницах *Доп.*, как и ряда других лабораторных текстов, опубликованных в *т. 5*. Совмещение-взаимопроникновение планов двух книг — в таком замечании в *Доп.*: «Предельная глубина внутреннего, говоря словами Августина, internum aeternum человека у Достоевского снова оказывается на топографической мистерийной сцене (своеобразный этап этого пути у Гоголя)» (*т. 5*, 98). Последнее замечание в скобках объясняет существенное присутствие гоголевской темы (особенно мысли о переживании Гоголем «специфической этической ответственности в отношении героя», этической ответственности автора за героя именно вследствие гоголевского предельно «заочного», овеществляющего способа его изображения — *т. 5*, 69, 76-77) в контексте планов переработки книги о Достоевском; к сожалению, в *ППД* эта гоголевская тема в новой ее разработке, как и многое другое из намечавшегося для включения в новую книгу, не найдет отражения.

Новая «историческая точка зрения» формируется в текстах 40-х гг. как результат освоения обширного материала в ходе занятий исторической поэтикой романа в 30-е годы и написания книги о Рабле 1940 г. Идет отработка концепции пространства и времени в романах Достоевского, категорий, остававшихся в тени в *ПТД*. Категории эти рассматриваются в контексте развитой главным образом в *Доп.* (на примере Шекспира) теории топографической картины мира, отличающейся космическим символизмом и транспонирующейся в литературу из мифологического мышления и народно-праздничной образности. Понятие «топографического», как и термин «хронотоп», применяющиеся в текстах 40-х гг. к Достоевскому, в дальнейшем останутся не использованными в *ППД*, где содержание их в значительной мере будет покрыто широко понятой «карнавальностью». В текстах 40-х годов формируется картина «карнавально-мистерийного» пространства Достоевского, «просвечивающего» за бытовым пространством: «За комнатами, улицами, площадями, несмотря

на их сгущенную реалистическую типичность, снова сквозят (просвечивают) полюсы, пределы, координаты мира» (*т. 5*, 98-99). Гостиная у Достоевского как карнавальная площадь, комната Раскольникова как внежизненное пространство, «гроб», хронотоп порога — уже присутствуют в этих текстах. Формулируется идея нелинейного, кризисного пространства-времени (времени как «Магометова мгновения»), сосредоточенного в кризисных, хронотопических, эксцентрических точках, изъятых из обычного хода жизни и чуждых связной поступательной линии как принципу биографического романа или «романа эпохи» (*т. 5*, 64). Эта хронотопическая концепция творчества Достоевского, складывающаяся в промежуточных материалах 40-х гг., далеко не полностью уложится в будущую 4-ю главу *ППД*.

Наблюдениями этих лет М.М.Б. намечает свой метод мифопоэтического чтения Достоевского, связанный через десятилетия с опытами Вячеслава Иванова, прежде всего с его взглядом на роман Достоевского как на великое исключение на фоне общей модели «современного романа», который он понимал как форму «среднего, демотического искусства», отличая его от «большого, гомеровского или дантовского, искусства» прежних времен (*Вячеслав Иванов*. Борозды и Межи. Опыты эстетические и критические. М., Мусагет, 1916, с. 10). Для Иванова роман Достоевского явил собой на этом фоне *восстановление* черт большого, всенародного искусства, наиболее чистой формой которого была для Иванова греческая трагедия; отсюда его формула романа-трагедии. М.М.Б. в *ПТД*, а затем и во второй книге, оспорил эту формулу, но самое выведение Достоевского из ряда «современного романа» (романа XIX века) и укоренение в «большом времени» (термин М.М.Б.) и традициях «большого, всенародного искусства», по Иванову (когда в большом контексте рядом с именем Достоевского встают имена Шекспира и Данте, у Иванова и М.М.Б., а также, у М.М.Б., и Рабле), самую идею *восстановления* — возобновил и укрепил собственным методом «топографического», «хронотопического» анализа: вспомним еще раз тезис о том, что августиново internum aeternum человека у Достоевского *снова оказывается* на топографической мистерийной сцене. Или также уже цитированное: полюсы, координаты мира *снова сквозят*...

Формирование новой 4-й главы *ППД*, наверное, можно представить как результат перетекания проблематики и терминологии, наработанной в 30-е годы. Интересно, однако, и просмотреть первоначальный корпус книги 1929 г. с точки зрения предпосылок, которые он в себе заключал для внедрения этой будущей проблематики, представляющейся немалому числу читателей достаточно чужеродной как самому Достоевскому, так и концепции первой книги о нем М.М.Б. Представляется, что скрытой

30 Зак. 227

завязкой будущей четвертой главы был в *ПТД* анализ разнородного состава романа Достоевского, отталкивавшийся от чутких характеристик Л. П. Гроссмана. «Соединение чужероднейших и несовместимейших материалов» как композиционный принцип Достоевского, ярко описанный Гроссманом (с. 20-22), и возводится во второй книге М.М.Б. к жанровым истокам карнавального фольклора и поздней античности. В то же время в этом гетерогенном комплексе ищется обоснование идеи полифонического романа, поскольку, как утверждается в споре с Гроссманом, «несовместимейшие элементы романа Достоевского распределены между несколькими мирами и несколькими полноправными сознаниями». Это было формулировано еще в *ПТД*, в новой же книге этот тезис договаривается и служит мостом для введения «исторической точки зрения»: «Мы старались показать, что эта жанровая и стилистическая чужеродность осмысливается и преодолевается у Достоевского на основе последовательного полифонизма его творчества. Но теперь настало время осветить этот вопрос и с точки зрения истории жанров, то есть перенести его в плоскость исторической поэтики» (с. 119).

Предпосылкой будущей карнавальной концепции видится в первой книге и понимание героя Достоевского как радикально неукорененного и сближение его с героем авантюрного романа. Также и такая одновременно теоретическая и физическая бахтинская метафора, как Достоевский, который «никогда не заходит со спины, никогда не нападает сзади, ... спиною человека не изобличает его лица» (*т. 2*, 77), — связывает идею творчества Достоевского в книге 1929 г. как с пространственно-телесными описаниями отношений автора и героя в раннем трактате (*АГ*), так и с телесными концепциями предстоящей книги о Рабле, какие затем трансформируются в 4-й главе *ППД*. В промежуточных материалах 40-х гг. эта метафора возникает вновь в связи с размышлением о тоталитаризме художественного познания, художественного образа, преодолением которого, по М.М.Б., стал полифонический метод Достоевского: «Образ использует до конца все привилегии своего вненахождения. Затылок, уши и спина предмета у него на первом плане <...> В заочном образе мира нет голоса самого мира, нет и его говорящего лица, а только спина и затылок» (*т. 5*, 67-68). В этой философско-художественной, телесно-духовной бахтинской метафоре можно видеть точку контакта разных планов его теоретического и собственно филологического анализа, и также планов обеих его центральных книг — о Достоевском и о Рабле; можно видеть в том числе и точку перехода от ранней к новой книге о Достоевском.

2) Обширный промежуточный (между двумя редакциями-книгами) цикл размышлений над Достоевским содержит не

только историческую разработку материалов будущей четвертой главы, но и чисто теоретическую проработку «синхронного», философского плана книги. Это другое главное направление ее переработки, не столь эффектно заметное, но существенное не менее. Четвертая глава представляется основным и самым ярким отличием новой книги. Однако новой разработке подвергся здесь не «диахронный» лишь, но и принципиальный «синхронный» подход.

В текстах 40-х гг. и далее в подготовительных материалах 1961-1962 гг., готовивших уже непосредственно новую книгу, проводится новая сверка идеи полифонического романа как с основами бахтинской антропологии начала 20-х гг. (*АГ*), так и с ведущей философской темой позднего творчества, формулируемой как «философские основы гуманитарных наук», и ищется таким образом новое обоснование «принципиального новаторства» Достоевского, отклоняющегося от общего типа художественного «завершения» автора героем, описанного в *АГ*. Тема о Достоевском вплетается в новый цикл размышлений о проблеме самосознания в «мире других» («это — мир других, и в этот мир пришел я»), о которой в одном из текстов сказано, что «сейчас это узловая проблема всей философии» (*т. 5*, 72). В стремлении к уточнению и укреплению своей идеи о необычной для классического романа свободе героя по отношению к автору у Достоевского М.М.Б. опирается на разработанную им в особенности в эти годы (прежде всего в тексте начала 40-х гг. «К философским основам гуманитарных наук» — *т. 5*, 7) ключевую оппозицию «личности» — «вещи». На ее основе формируется тезис о *личности* как «новом предмете», *открытом* Достоевским, и «новой логике» этого предмета, *требующей* новой позиции автора в этом романе.

Итогом повторного теоретического продумывания книги стали в *ППД* новая подача основного вопроса об авторской позиции Достоевского и более тщательная, дифференцированная проработка вопроса о диалоге в его романах, а также теория металингвистики (о новых теоретических аспектах книги 1963 г. см. подробнее ниже).

* * *

Обещанное в 1946 г. «со временем» возвращение к Достоевскому растянулось на 15 лет; оно состоялось в 1961 г. в ситуации исторического поворота тех лет, позволившего не очень определенным планам приобрести реальные очертания проекта переиздания книги. Непосредственным стимулом к переходу долголетних размышлений в более энергичную практическую стадию послужило предложение, полученное автором в феврале 1961 г. от

сотрудника итальянского издательства «Эйнауди» в Турине, в то время аспиранта филологического факультета МГУ Витторио Страда. К этому времени (в конце 50-х годов) в зарубежной русской критике наблюдается определенное оживление интереса к старой книге *ПТД*; ее «вспоминают», что выражается в серии выступлений, апологетических и полемических, в нью-йоркском «Новом журнале», так или иначе затрагивающих книгу (публикации статей Н. С. Трубецкого, статьи Р. Плетнева, В. И. Седуро, несколькими годами позже Д. И. Чижевского; см. подробнее комм. к *ПТД* в *т. 2*). Одновременно то же происходит у нас: обращения к книге 1929 г. в книге В. Б. Шкловского «За и против», 1957, и в его же полемической (в полемике с Р. О. Якобсоном) заметке «Против» (Вопросы литературы, 1960, № 4), а также в статье Л. П. Гроссмана в сборнике ИМЛИ «Творчество Достоевского» (1959). Исторически знаменателен этот факт *одновременного* обнаружения нового интереса к забытой книге в зарубежной русской печати и на родине автора книги. На родине это ее воскрешение подготавливается в ситуации общего исторического поворота середины 1950-х годов и естественно связано с «воскрешением» в нашей общественной и литературной жизни самого Достоевского.

В этой атмосфере возникает итальянское предложение. В недатированном письме (полученном М.М.Б. в Саранске 22.02.1961, согласно почтовому штемпелю) В. Страда сообщал о намерении издательства «Эйнауди» подготовить полное собрание Достоевского по-итальянски и продолжал: «В согласии с издательством я считаю целесообразным, чтобы предисловие этого, самого полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского принадлежало русскому литературоведу. Я хорошо знаю Вашу очень оригинальную и интересную книгу о творчестве Ф. М. Достоевского, и мне хотелось бы, чтобы эта книга была вступительным исследованием итальянского перевода сочинений Достоевского. Но надо было бы приспособить Вашу книгу для этой цели. Между прочим, и Вы, может быть, хотели бы ее немножко перерабатывать» (*АБ*). На следующий же день (23.02) М.М.Б. ответил согласием и назначил срок представления работы через четыре месяца, «так как моя книга потребует довольно значительной переработки и обновления» (черновик письма М.М.Б. к В. Страда хранится в *АБ*). 23.03.1961 М.М.Б. было послано из Турина официальное предложение от издательства «Эйнауди» и 9.04 он ответил из Саранска официальным согласием; сроком представления рукописи был назначен сентябрь (фотокопии писем опубликованы В. Страда: Бахтинский сборник-III, М., 1997, с. 376-377).

Работа над «итальянским вариантом» шла в течение 1961 года. 5.01.1962 агентство «Международная книга» в Москве, через которое велись официальные переговоры с туринским издательст-

вом, направило готовую рукопись книги в советский Главлит «для просмотра <...> на предмет рекомендации ее для переиздания в Италии» (*АБ*; не забудем, что всего три года прошло после политического скандала об издании «Доктора Живаго» в Италии). Вскоре переработанная рукопись отправлена в Турин, однако дело там на этом и остановилось: задуманное собрание сочинений не состоялось, а итальянское издание книги М.М.Б. вышло лишь в 1968 г., пять лет спустя после московского издания *ППД*, с которого уже и сделан был перевод. Но с весны того же 1961 г. начинаются энергичные действия В. В. Кожинова с целью переиздания книги в Москве. В марте 1962 г. М.М.Б. получает официальное предложение от издательства «Советский писатель», о чем 27 марта сообщает Кожинову: «Сейчас я приступаю к новому пересмотру всей книги <...> Итальянский вариант книги меня не удовлетворяет» (*ДКХ*, 2000, № 3-4, с. 182).

Таким образом, переработка книги имела два этапа, в 1961 и 1962 гг. — для итальянского и московского издания. Но на обоих этапах вырабатывался единый текст новой книги. Примером может служить текст нового предисловия — «От автора» в его «итальянской» редакции. Текст, датированный в рукописи 1961 годом, совпадает с текстом будущих *ППД*, за исключением заключительного абзаца, который в этой редакции выглядит так: «Наша концепция поэтики Достоевского первоначально была изложена в книге «Проблемы творчества Достоевского» (Ленинград, 1929 г.). Для настоящего издания на итальянском языке мы довольно существенно переработали эту книгу и внесли в нее значительные дополнения» (*АБ*).

Материалы *АБ* позволяют проследить процесс подготовки новой книги на протяжении этих двух лет, имевший несколько стадий. Это прежде всего изобильные записи мыслей в нескольких тетрадях, отражающие общую стратегию переработки книги. Три таких тетради опубликованы в *т. 5* — «1961 год. Заметки», «Достоевский. 1961 год» и «Заметки 1962 г. — 1963 г.». В комментариях к этим текстам в *т. 5* говорится об их оригинальном характере. Это широкие проспекты *содержания*, предполагаемого для разработки в новой книге, но еще не работа над ее будущим текстом. Этим лабораторные записи М.М.Б. подобны рабочим тетрадям самого Достоевского к его романам, которые М.М.Б. в одном из текстов 40-х гг. характеризовал как «наброски целого», раскрывающие «филогенезис его формы» (*т. 5*, 75). То же можно сказать о лабораторных записях М.М.Б. для будущих *ППД*. Это «наброски целого», а не конкретная работа над текстом. Содержание записей значительно шире практической цели доработки книги. Изобилие содержания в этих текстах, лишь весьма частично затем использованное в *ППД*, делает их самостоятельным материалом для суждений о концепции Достоевского у М.М.Б.; эта кон-

цепция не дана нам полностью в книгах не только 1929, но и 1963 г., и подлежит реконструкции также на материале лабораторных записей 40-х — начала 60-х гг., представленных в *т. 5.*

Некоторые принципиальные общие положения автора в этих черновых текстах формулированы открыто и прямо, чего мы не наблюдаем в полной мере в самой книге *ППД*. Таковы положения о *личности* как новом художественном предмете, *открытом* Достоевским, и о «новой логике этого предмета», *потребовавшей* от художника нового типа романа. Такова красивая формула: Достоевский «сумел у в и д е т ь дух так, как до него умели видеть только тело и д у ш у человека» (*т. 5*, 345) — отсылающая к ключевым категориям раннего философского трактата автора — *АГ*. Таково уподобление новой активности автора в мире Достоевского, активности «более высокого качества» — «активности бога в отношении человека» (*т. 5*, 342). Этот теологический аспект теории авторства М.М.Б., присутствующий потенциально как в *АГ*, так и в книге о Достоевском, проговаривается именно здесь, в непубличном, лабораторном тексте. Вообще эти черновые тексты (и особенно первый из них — «1961 год. Заметки») содержат такой философский комментарий к теории полифонического романа, какой в самой книге открыто не проговорен.

Другая группа рабочих материалов, публикуемая в настоящем томе под редакторским заглавием «<Дополнения и изменения к “Достоевскому”>» (заголовок сформулирован комментатором этих текстов в настоящем издании по аналогии с заголовком самого М.М.Б. к его записям 1944 г. — «Дополнения и изменения к “Рабле”»), относится также к 1961-1963 гг., но отличается по характеру от записей, опубликованных в *т. 5*, тем, что материалы эти гораздо ближе соотносятся с новым текстом *ППД* и отражают самый процесс выработки этого нового текста. Но к этому и они не сводятся: мы находим здесь немало тем и общих положений, не перешедших в текст *ППД*, — таковы, например, запись темы «Гриммельсхаузен и Достоевский» и связанный с ней чрезвычайно существенный тезис о «культурно-исторической “телепатии”» (с. 323); ссылка на раннехристианский роман «Климентины» (с. 364), которую автор собирался включить в уже готовый машинописный «итальянский вариант» *ППД* (*М2*) на стадии его новой доработки для московского издания (ссылка была заготовлена как примечание к с. 155 машинописи, соответствующей с. 161 *ППД-1963* — см. с. 136 наст. изд., — к фразе: «Большое значение имеет и преобразующее проникновение мениппеи в повествовательные жанры древнехристианской литературы»); таковы записи на отдельных листах о «веселом разуме Пушкина» и близости Достоевского иногда к просветительскому, иногда к романтическому использованию карнавализации (с. 365) — и др.

Описание этой группы архивных материалов см. ниже.

* * *

Двухлетняя история издания новой редакции книги М.М.Б. о Достоевском зафиксирована в документах издательства «Советский писатель» за 1961-1963 гг., хранящихся в РГАЛИ (ф. 1234, оп. 19, ед. хр. 3325). Самый ранний из документов — обращение В. В. Ермилова в правление издательства 25.05.1961; автор письма считает крайне целесообразным переиздание книги М.М.Б. «Проблемы творчества Достоевского». 14.07.1961 датирована рецензия В. В. Ермилова, в которой сказано, что метод проникновения автора книги «в самую суть и с к у с с т в а Достоевского» убеждает «в бесплодности анализа так называемого "мастерства"» (популярнейший термин тех лет). У рецензента есть пожелание к автору доработать книгу, «обновить» ее фактический материал и стиль, однако «и в ее теперешнем виде» научная и культурная ценность книги для него несомненна, и если предложенная доработка по тем или иным причинам не представится автору возможной, он рекомендует переиздать *ПТД* «и в этом виде», сопроводив книгу редакционным предисловием, «в котором будет оговорена дискуссионность решения вопроса о "полифонии"».

Обращение и рецензия В. Ермилова — «первая ласточка». Наиболее действенный цикл событий завязывается в самом начале 1962 г. письмом, подписанным девятью известными именами и обращенным к председателю правления издательства Н. В. Лесючевскому, с предложением включить книгу М.М.Б. в план издания на 1962 год. Письмо было составлено В. В. Кожиновым и подписи под письмом были собраны им еще в начале лета 1961 г.; как он их собирал и вообще о своей роли в событии переиздания книги рассказал подробно он сам (*ДКХ*, 1994, № 1, с. 104-110). Некоторые из собранных им под письмом имен упомянуты в письме Кожинова М.М.Б. от 7.06.1961: «О Вашей книге о Достоевском только на-днях я слышал поистине восторженные отзывы от В. Б. Шкловского, Л. П. Гроссмана и даже .... М. Б. Храпченко, В. В. Ермилова, В. Я. Кирпотина и др.» (*ДКХ*, 2000, № 3-4, с. 143). О существовании письма В. В. Кожинов сообщил в печати, в статье «Литература и литературоведение» (в газете «Литература и жизнь» 16.03.1962), назвав имена деятелей, письмо подписавших. Вопросу о переиздании труда М.М.Б. принадлежит в статье центральное ударное место: «В 1929 году в Ленинграде был издан труд М. Бахтина "Проблемы творчества Достоевского". Тогда же А. В. Луначарский написал пространную рецензию, в которой указал на новаторское значение этой чрезвычайно интересной и глубокой работы. Статья Луначарского хорошо известна, она перепечатывалась в целом ряде изданий. А книгу М. Бахтина, вышедшую двухтысячным тиражом, не всегда

хорошо знают даже литературоведы, изучающие Достоевского. Между тем она — образец как раз плодотворного метода анализа «художественного мира» писателя. Не случайно группа видных деятелей культуры — К. Федин, В. Виноградов, Л. Тимофеев, М. Храпченко, В. Шкловский, Л. Пинский, Л. Гроссман, Б. Рюриков, В. Кирпотин — обратилась в издательство "Советский писатель" с предложением переиздать книгу М. Бахтина, утверждая, что "принципиальное значение имеет разработанная в этой книге методология литературоведческого анализа". В книге М. Бахтина творчество Достоевского исследуется именно как целостный "мир", живущий в конкретной материи художественной формы. Здесь нет ни одного слова "по поводу": на протяжении всей работы мы вместе с автором тщательно анализируем сами произведения Достоевского, проникая через сюжет, через образные детали в их содержание. Благодаря такому методу перед нами раскрывается реальный смысл искусства Достоевского во всей его полноте и многогранности. Сама эта работа не проста, она требует от читателя внимания и напряжения. Но тот, кто изучит ее вдумчиво и серьезно, не только гораздо глубже поймет творчество Достоевского, но и поднимется на новую ступень в понимании того, что такое литература и что такое наука о литературе. Однако дело переиздания книги подвигается крайне медленно».

С начала марта 1962 г. дело начинает подвигаться достаточно быстро. 1.03.1962 зав. редакцией критики и литературоведения издательства Е. Конюхова докладывает Лесючевскому, что в соответствии с полученными от него указаниями по письму группы писателей редакция ознакомилась с книгой и нашла, что она «представляет большой научный интерес». Зав. редакцией опирается на мнение уже двух рецензентов — В. В. Ермилова и А. А. Белкина; вторая, весьма сочувственная и высоко оценивающая книгу рецензия имеет к автору два пожелания: сделать изложение сложных мыслей «несколько доступнее» и развить «еще в одной дополнительной главе» историческую проблему возникновения романа Достоевского и его слова, выведенную за скобки в *ПТД*. Предложение о «терминологических уточнениях» повторено и в докладной записке Е. Конюховой от 1.03. Это редакционное требование окажется наиболее настоятельным и приведет к терминологическим уступкам автора в *ППД*.

19.03 старшим редактором Л. А. Шубиным составлено и подписано редакционное заключение, в котором редакция «полностью разделяет» мнение видных деятелей культуры, обратившихся в редакцию с предложением о переиздании книги. Доработку книги редакция полностью оставляет на волю автора, со своей же стороны лишь рекомендует несколько обновить полемику новыми материалами, накопившимися с 20-х годов, «и упростить тер-

минологию в тех случаях, когда это не помешает точности выражения мысли». И в дальнейшем на всех этапах Лев Алексеевич Шубин был первым лицом в редакции, помогавшим успеху дела.

О решении редакции принять книгу к переизданию Е. Конюхова сообщает автору в письме от 21.03.1962. Вместе с письмом посылаются рецензии В. В. Ермилова и А. А. Белкина. В ответном письме от 24.03 М.М.Б. сообщает о скорой высылке в редакцию переработанной рукописи. 27.03 он сообщает Кожинову: «Получил официальное предложение от редакции “Советский писатель” о переиздании моего Достоевского и уже ответил на него согласием. Сегодня получил рецензии и редакционное заключение» (*ДКХ*, 2000, № 3-4, с. 182). 15.05 М.М.Б. сообщает Конюховой, что высылает рукопись. Благодаря работе над «итальянским вариантом» в 1961 г. автор готов с ответом на предложение московского издательства.

Издательский договор с автором № 8613 оформлен 18.06. 1962. В письме от 9.07 Е. Конюхова сообщает автору, что 30.06 книга утверждена в плане выпуска на 1963 год. С письмом посылаются еще две рецензии, причем отмечены различия между ними — рецензии Е. Ф. Книпович «(на непереработанный текст)» и В. В. Ермилова «(на переработанный текст)». Это вторая рецензия Ермилова — «О новом варианте работы М. М. Бахтина», датированная 4.06.1962, в которой констатируется плодотворность проделанной автором новой работы. Рецензия авторитетного для издательства члена его редакционного совета Е. Ф. Книпович, датированная 24.04.1962, внесла наиболее осложняющий момент в успешное в целом прохождение дела в издательстве. Рецензия представляла собой реакцию на книгу 1929 г. и открывалась «некоторыми общими соображениями»:

«В литературоведении советского времени (вплоть до тридцатых годов) существовало достаточное количество крупных ученых или талантливых литераторов, которые вместе с тем были далеки от марксизма.

Книги и отдельные работы о Достоевском, опубликованные Л. Гроссманом, А. Долининым, С. Кафтановым, Б. Эйхенбаумом, Ю. Тыняновым, В. В. Виноградовым и т. д., — изобилуют тонкими наблюдениями, интереснейшими гипотезами, дают богатый материал для решения вопроса об особенностях сюжетосложения, композиции, образной системы, языка и стиля Достоевского. Книга М. Бахтина со всеми достоинствами и недостатками своими примыкает именно к этому “массиву”.

И естественно возникает вопрос: почему надо начинать именно с нее? Почему пересмотр богатого и сложного наследия этой части “достоевсковедения” надо начинать во “внеплановом”, случайном порядке? Может быть, надо поступить совсем иначе — поручить талантливому и марксистски мыслящему знатоку

Достоевского пересмотреть все эти работы и найти наиболее ценные и полезные в них?»

Переходя далее к самой книге *ПТД*, Е. Ф. Книпович решительно осуждает всю ее первую часть с главным тезисом о полифоническом романе Достоевского и решительно одобряет вторую часть — «Слово у Достоевского» — как «примерно в сто раз значительнее и интереснее» первой части и главного тезиса.

«Таким образом, если говорить грубо, автор как "вклад" и "величие" Достоевского поднимает те черты реллятивизма и антиисторизма, которые в творчестве его были и которыми объясняется то, что в каком-то отношении у него (у слабых его сторон) учились и учатся Пруст, Джойс, Кафка и некоторые современные властители душ за рубежом.

Кроме того, изложена почти вся первая часть и особенно первая ее глава языком философских журналов первого десятилетия нашего века. Трудно продраться сквозь взаимную обусловленность синхронического и диахронического подхода, сквозь "философемы" и "идеологемы", сквозь "интенциональность слов" и "монологическую плоскость", "сюжетно-прагматические функции", "опредмеченность героев", "персоналистичность мира", "трансфинитные величины" и т. д.».

«Я слышала в издательстве — заключает рецензент, — что автор перерабатывает свою книгу. Конечно, надо посмотреть, что ему удастся сделать с первой ее частью. Но вторую "Слово у Достоевского" — опыт стилистики — и сейчас можно издать, так как она имеет совершенно самостоятельное значение и чрезвычайно интересна».

Рецензия Е. Ф. Книпович, по-видимому, не вызванная производственной необходимостью (поскольку уже имелись две необходимые положительные рецензии), вероятно, могла бы иметь роковые последствия для книги М.М.Б. — и однако таких последствий она не имела. Этот текст — весьма характерный для начала 60-х годов идеологический документ. Уже допускается переиздание старых авторов-немарксистов 20-х гг. — и еще во всей силе официальные дежурные нормативы и формулы. Благополучного хода дела эта рецензия не остановила (при всем весе имени рецензента для издательского начальства): по-видимому, в обстановке позднехрущевской оттепели можно было нейтрализовать ее ссылкой на уже проделанную автором доработку (см. специальное уточнение при посылке рецензии автору в письме Е. Конюховой от 9.07: «на непереработанный текст»). Но в одном отношении отзыв Книпович подействовал на самый характер авторской доработки, а именно — то, что было в нем сказано о «языке философских журналов первого десятилетия нашего века».

Над уже посланной в издательство рукописью автор продолжает работать. 18.07 он сообщает Конюховой, что приступает «к

окончательному оформлению книги». Обсуждается вопрос о ее редакторе; в том же письме М.М.Б. называет имена редакторов, которым он «будет рад», — Л. П. Гроссман, Ю. Г. Оксман или А. С. Долинин. Наилучшим редактором был бы Л. А. Шубин — но, вероятно, в стремлении подстраховаться издательство приглашает редактора со стороны и, по совету Шубина, предлагает эту роль составителю настоящего комментария. 6.02.1963 оформлен договор на редактирование с С. Г. Бочаровым. Редактору приходится сообщить автору о последнем и единственном категорическом условии издательства — терминологическом упрощении текста книги. К моменту встречи редактора с автором в Саранске 8-9 февраля 1963 все терминологические замены у М.М.Б. (главным образом замена терминов «интенция» и «интенциональный») — уже готовы. 18.02 С. Г. Бочаровым подписана редакторская справка: «Рукопись полностью подготовлена к сдаче в производство». 27.03 книга сдана в набор, 18.07 подписана к печати, в сентябре 1963 г. книга «Проблемы поэтики Достоевского» выходит в свет: 26.09 в письмах Кожинову и Бочарову М.М.Б. сообщает, что накануне получил из Москвы экземпляры книги; в письме составителю настоящего комментария: «Итак, книга у меня на столе! Совершилось то, во что я — откровенно говоря — очень мало верил» (*АБ*).

* * *

Еще на первом этапе работы над новой книгой, в самом ее начале, М.М.Б. писал Кожинову (30.07.1961): «К переработке “Проблем” я только теперь приступаю. Думаю ограничиться немногим (не позволяют ни время, ни листаж), а именно: 1) дополнить критический обзор литературы, 2) углубить анализ особенности диалога и позиции автора в полифоническом романе (последнее больше всего вызывало возражений и недоумений) и 3) коснуться некоторых традиций Достоевского, в частности карнавальной. Остальной текст думаю почти вовсе не трогать. Изложение я не собираюсь делать популярнее» (*ДКХ*, 2000, № 3-4, с. 153-154).

На деле переработка этим не ограничилась и ближе коснулась текста книги и ее терминологии (в том числе пришлось и «делать популярнее» эту последнюю). Но главные линии новой работы были в письме М.М.Б. обозначены. Можно выделить несколько основных направлений в работе над новой редакцией книги:

1) Введен вопрос о новой целостной авторской позиции в полифоническом романе Достоевского. Акцент на этой теме выразился в изменении заглавия второй главы — «Герой и позиция автора по отношению к герою в творчестве Достоевского» вместо

«Герой у Достоевского» в *ПТД.* Вопрос об авторской позиции развернут в написанных заново крупных фрагментах текста, включенных во вторую главу: см. с. 68-75, 77-88.

2) Разработан тщательнее вопрос о диалоге у Достоевского. Именно в издании 1963 г. появилось разграничение «внешнего композиционно выраженного диалога», «микродиалога» и «объемлющего их большого диалога романа в его целом» (с. 76, 84, 85, 207, 246, 282, 296).

3) Широко введены темы исторической поэтики и жанровой традиции, заново, по существу, написана четвертая глава, названная в *ППД* — «Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского» вместо ограниченно-локального названия «Функции авантюрного сюжета в произведениях Достоевского» в *ПТД.* Самый обширный массив нового текста, введенного в *ППД,* — это заново написанная большая часть 4-й главы (с. 121-202). Она открывается декларацией о перенесении исследования «в плоскость исторической поэтики» и новой постановкой вопроса о жанре как «представителе творческой памяти в процессе литературного развития». Преобразование четвертой главы коснулось и тех нескольких страниц ее старого текста, что перешли в новую редакцию из *ПТД.* Несколько изолированное сближение романа Достоевского со старой традицией авантюрного романа в работе 1929 г. оказывается в новой редакции книги вписанным в «могучую и широко разветвленную жанровую традицию», уходящую «к самым истокам европейской литературы», которую автор считает необходимым проследить «именно до ее истоков» (с. 120). Введение в исследование аспекта исторической поэтики отразилось новыми микрофрагментами текста и в целом ряде других мест книги (с. 12, 24, 39, 92, 94, 115, 118-120, 295).

4) Поставлена проблема металингвистического изучения слова и введен самый термин «металингвистика». С темой «Слово у Достоевского» связано наиболее значительное композиционное изменение общего плана книги: в *ППД* снято ее деление на две части. «Слово у Достоевского» в *ПТД* — вторая, бóльшая по объему часть книги. В *ППД* эта суверенная «часть вторая» превратилась в «главу пятую» с тем же названием. Тема «Слово у Достоевского» встала тем самым в последовательный ряд «проблем поэтики Достоевского», после героя, идеи и жанра, что было внешним знаком включения темы в единство концепции (и это было ответом на расчлененные истолкования книги, в которых приемлемый и даже блестящий стилистический анализ в части второй противопоставлялся неверной общей идее полифонического романа в первой ее части; так оценивали *ПТД* как Н. Я. Берковский в самой первой печатной рецензии в 1929 г. — см. *т. 2,* 473-475, — так и Е. Ф. Книпович во внутренней издательской рецензии в

1962 г. — см. выше). Но, как бы тем самым понизив тему внешним образом в статусе, автор значительно укрепил ее введенными в начало первого раздела «главы пятой» («Типы прозаического слова. Слово у Достоевского») теоретическими «предварительными методологическими замечаниями» (с. 203-207) и обоснованным здесь термином «металингвистика». Тем самым *слово* как *суверенная*, акцентированная и выделенная, центральная тема книги — выделенная в книге 1929 г. композиционно как отдельная часть, — не потеряла своей значительности и в *ППД*, но даже в ней укрепилась. Новые фрагменты текста, связанные с темой металингвистики, введены и в другие места пятой главы (с. 225).

5) Произведена значительная правка терминологического аппарата книги, при этом нужно разделить два слоя этой правки. Один из них отвечал общему направлению перестройки *ПТД* в *ППД*, другая тенденция правки была вынужденной.

Один — это систематическое устранение социологической терминологии по всему тексту и, таким образом, переориентация исследования с языка социологической поэтики 20-х годов на язык исторической поэтики. В целом акцент на исследовании *поэтики* Достоевского выразился как в изменении названия всей книги, так и в отдельных новых формулировках по тексту (например, в обосновании выбора работ о Достоевском для обзора в первой главе — с. 12, — или признание Л. Гроссмана «основоположником объективного и последовательного изучения п о э т и к и Достоевского в нашем литературоведении» — с. 20).

Устранение социологической фразеологии проведено в тексте *ППД* или путем снятия насыщенных ею фрагментов текста *ПТД* (таковы старое «Предисловие», где сформулирован тезис о «внутренней, имманентной социологичности» литературного произведения как «искусственного кристалла», преломляющего «лучи социальных оценок»; такова постановка вопроса о «социологии стиля» Достоевского в заключительных трех абзацах главы III — «Слово героя и слово рассказа в романах Достоевского» — второй части *ПТД*, снятых в *ППД*; постановка также вопроса об «абстрактной социальности» диалога у Достоевского и ее «социологических предпосылках» в главе «Диалог у Достоевского» и заключительный большой абзац главы об этом диалоге как «в высшей степени интересном социологическом документе» и «выражении социальной дезориентации разночинной интеллигенции» — см. *т. 2*, 7, 155, 171, 173-174; ср. с. 304-306), или путем конкретной словесной правки, причем социологическая терминология заменяется как терминами исторической поэтики, так и категориями металингвистического анализа. Примеры: «по природе с о б ы т и й н а» (вместо «социальна и событийна» в *ПТД* — с. 92); «носят традиционный характер» (вместо «социальный» в *ПТД* — с. 92), «авторитетных и отстоявшихся

идеологических оценок» (в *ПТД* «социальных» — с. 215), пассаж об опоре стилистики на металингвистику появляется на месте рассуждения о «первостепенном социологическом значении» проблемы чужого слова (с. 225), целая череда замен на с. 225-226: «Среда диалогического общения» («социального»), «металингвистического изучения каждого слова» («социологии слова»), «каждому направлению в каждую эпоху» («каждой социальной группе»), «далеко не при всякой исторической ситуации» («социальной ситуации»).

Если избавление от социологической фразеологии исходило от автора и освобождало книгу от идеологического груза 20-х годов, то другая линия терминологических исправлений была вызвана *единственным* непременным условием, поставленным автору издательством «Советский писатель». Это условие было сформулировано в цитированной выше рецензии Книпович — в ее замечании об изложении «языком философских журналов первого десятилетия нашего века» (языком, хорошо рецензентке памятным по временам ее молодости). Но пожелание терминологического упрощения присутствует и во всех вполне благожелательных редакционных документах при прохождении дела, и автору с ним пришлось посчитаться. Кстати, и из суровых замечаний Книпович именно это оказалось единственным, повлиявшим на переделку книги. Исправление «устаревшей» философской терминологии прежде всего коснулось феноменологического термина «интенция». В *АБ* сохранился листок, на котором рукой М.М.Б. выписаны (не полностью) номера страниц издания 1929 г., на которых употребляется это понятие как подлежавшее замене. Такая замена была произведена во всех многочисленных случаях употребления этого термина в *ПТД*. Ниже дается сводка всех этих случаев с указанием страниц настоящего тома; параллельно редакции издания 1963 г. приводится редакция этого места в книге 1929 г., отделенная косой чертой и выделенная полужирным шрифтом, с указанием соответствующей страницы *т. 2*. Результаты авторской операции по замене этого термина дают основание для достаточно интересного анализа. Потеря терминов «интенция» и «интенциональный», несомненно, была со стороны автора жертвой и означала известную утрату в единстве философского языка книги, поскольку термины эти были одними из центральных и стержневых, поддерживавших и скреплявших такое единство. В то же время разнообразие и богатство эквивалентов, найденных автором для такой замены, выявляли и обнаруживали смысловой диапазон заменяемого понятия и давали, таким образом, его раскрытие по существу, маскируемое монотонией единого термина.

С. 9. ... прямая полновесная значимость слов героя разбивает монологическую плоскость... / ... **прямая полновесная интенциональность слов героя размыкает монологическую плоскость...** (*т. 2*, 11).

С. 67. ... а вовсе не как непосредственно значащая, полновесная смысловая позиция. Непосредственная и прямая значимость... / ... **а вовсе не как непосредственно значащая, полновесно-интенциональная смысловая позиция. Непосредственная интенциональность...** (54).

С. 89. ... чрезвычайно повышает прямую смысловую значимость самовысказывания... / ... **чрезвычайно повышает прямую интенциональность самовысказывания**... (57-58).

С. 90. ... и сама идея может сохранить свою значимость... / ... **и сама идея может сохранить свою интенциональность**... (58).

С. 90. ... неизбежно утрачивает свою прямую значимость... / ... **неизбежно утрачивает свою прямую интенциональность**... (58).

С. 95. ... они характеризуют объект, на который направлены, а не только самого говорящего. / ... **они характеризуют объект, на который направлены, а не только самого говорящего как предмет авторской интенции**. (63).

С. 208. ... кроме предметно направленных слов... / ... **кроме непосредственно интенциональных слов (предметных)**... (82).

С. 209. Рядом с прямым и непосредственным предметно направленным словом... / **Рядом с прямым и непосредственно интенциональным словом**... (82).

С. 209. ... но сама является предметом направленности как характерное, типичное, колоритное слово. / ... **но сама является предметом интенции как характерное, типичное, колоритное слово.** (83).

С. 209. ... то есть обрабатывается как объект авторского понимания... / ... **т. е. обрабатывается как объект авторской интенции**... (83).

С. 210. Прямое предметно направленное слово знает только себя и свой предмет... / **Прямое интенциональное слово знает только себя и свой предмет**... (83).

С. 210. Отсутствие прямого предметно направленного слова — явление обычное. Последняя смысловая инстанция — замысел автора... / **Отсутствие прямого интенционального слова — явление обычное. Последняя смысловая инстанция — интенция автора**... (84).

С. 210. По мере усиления непосредственной предметной направленности слов героя... / **По мере усиления непосредственной предметной интенциональности слов героя**... (84).

С. 211. ... между непосредственно значимыми словами в пределах одного контекста. / ... **между непосредственно интенциональными словами в пределах одного контекста**. (84).

С. 211. ... когда сходятся два равно и прямо направленных на предмет высказывания. Два равно и прямо направленных на предмет слова... / ... **когда сходятся два прямо-интенциональных высказывания. Два равно- и прямо-интенциональных слова**... (85).

С. 211. Непосредственное прямое полнозначное слово направлено на свой предмет... / **Непосредственное интенциональное слово направлено на свой предмет**... (85).

С. 211. ... оно и само является предметом чужой авторской направленности. Но эта чужая направленность не проникает внутрь объектного слова... / ... **оно и само является предметом чужой авторской интенции. Но эта чужая интенция не проникает внутрь объектного слова**... (85).

С. 212. ... объектное слово звучит так, как если бы оно было прямым одноголосым словом. И в словах первого и в словах второго типа действительно по одному голосу. / ... **объектное слово звучит так, как если бы оно было прямым интенциональным словом. И в словах первого и в словах второго типа по одной интенции, по одному голосу**. (85).

С. 212. ... что он вкладывает новую смысловую направленность в слово, уже имеющее свою собственную направленность... / ... **что он вкладывает новую интенцию в слово, уже имеющее свою собственную предметную интенцию**... (85).

С. 212. В одном слове оказываются две смысловые направленности, два голоса. / **В одном слове оказываются две интенции, два голоса**. (85).

С. 212. ... имела когда-то прямую и непосредственную осмысленность... / ... **имела когда-то прямую и непосредственную интенциональность**... (85).

С. 212. Чужой предметный замысел (художественно-предметный) стилизация заставляет служить своим целям, то есть своим новым замыслам. / **Чужую предметную интенцию (художественно-предметную) стилизация заставляет служить своим целям, т. е. своим новым интенциям**. (85-86).

С. 212. Поэтому некоторая объектная тень падает именно на самую точку зрения... / **Поэтому некоторая объектная тень падает именно на самую точку зрения, на самую интенцию**... (86).

С. 212. Авторское отношение не проникает внутрь его речи... / **Авторская интенция не проникает внутрь его речи**... (86).

С. 213. Поэтому отношение автора, как и в стилизации, проникает внутрь его слова... / **Поэтому интенции автора, как и в стилизации, проникают внутрь его слова**... (87).

С. 213. И рассказ и даже чистый сказ могут утратить всякую условность и стать прямым авторским словом, непосредственно выражающим его замысел. / **И рассказ и даже чистый сказ могут утратить всякую условность и стать прямым авторским словом, непосредственно выражающим его интенции**. (87).

С. 214. Тургеневский сказ полновесно значим, и в нем — один голос, непосредственно выражающий авторский замысел. / **Тургеневский сказ полновесно интенционален, и в нем — один голос, непосредственно выражающий авторские интенции.** (87).

С. 214. Здесь, следовательно, происходит преломление авторского замысла в слове рассказчика... / **Здесь, следовательно, происходит преломление авторских интенций в слове рассказчика**... (88).

С. 215. Где нет адекватной формы для непосредственного выражения авторских мыслей... / **Где нет адэкватной формы для непосредственного выражения авторских интенций**... (88).

С. 215. ... но для прямого выражения своих замыслов. / ... **но для прямого выражения своих интенций.** (88).

С. 215. Преломлять свои мысли в чужом слове Тургенев не любил и не умел. / **Преломлять свои интенции в чужом слове Тургенев не любил и не умел.** (89).

С. 216. Эта общая черта: авторский замысел пользуется чужим словом в направлении его собственных устремлений. / **Эта общая черта: авторская интенция пользуется чужим словом в направлении его собственных интенций.** (89).

С. 216. Также и рассказ рассказчика, преломляя в себе авторский замысел... / **Так же и рассказ рассказчика, преломляя в себе авторские интенции**... (89-90).

С. 216. Авторская мысль, проникнув в чужое слово и поселившись в нем, не приходит в столкновение с чужой мыслью... / **Авторская интенция, проникнув в чужое слово и поселившись в нем, не приходит в столкновение с чужой интенцией**... (90).

С. 216. ... он вводит в это слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой направленности. / ... **он вводит в это слово интенцию, которая прямо противоположна чужой интенции.** (90).

С. 216. Слово становится ареною борьбы двух голосов. / **Слово становится ареною борьбы двух интенций.** (90).

С. 216. Авторские же замыслы должны быть более индивидуализированы... / **Авторские же интенции должны быть более индивидуализованы**... (90).

С. 217. Но при всех возможных разновидностях пародийного слова отношение между авторским и чужим устремлением остается тем же: эти устремления разнонаправленны, в отличие от однонаправленных устремлений стилизации... / **Но при всех возможных разновидностях пародийного слова отношение между авторской и чужою интенцией остается тем же: эти интенции разнонаправлены в отличие от однонаправленных интенций стилизации**... (90).

С. 217. Борьба двух голосов в пародийном сказе... / **Борьба двух интенций в пародийном сказе**... (90).

С. 217. ... чужим словом пользуются для передачи враждебных ему устремлений. / ... **чужим словой пользуются для передачи враждебных ему интенций**. (91).

С. 217. ... влагая в него новую оценку и акцентируя его по-своему... / ... **влагая в него новую интенцию и акцентируя его по-своему**... (91).

С. 218. Чужие слова, введенные в нашу речь, неизбежно принимают в себя новое, наше понимание и нашу оценку... / **Чужие слова, введенные в нашу речь, неизбежно принимают в себя новую, нашу, интенцию**... (91).

С. 218. ... приводит к столкновению двух осмыслений в одном слове... / ... **приводит к столкновению двух интенций в одном слове**... (91).

С. 218. ... мы населяем своими собственными чуждыми или враждебными им устремлениями. / ... **мы населяем своими собственными чуждыми или враждебными им интенциями**. (91).

С. 218. ... автор пользуется самими чужими словами для выражения собственных замыслов. / ... **автор пользуется самими чужими словами для выражения собственных интенций**. (92).

С. 218. Здесь чужое слово не воспроизводится с новым осмыслением... / **Здесь чужое слово не воспроизводится с новой интенцией**... (92).

С. 219. Чужая мысль здесь не входит самолично внутрь слова... / **Чужая интенция здесь не входит самолично внутрь слова**... (93).

С. 220. Такое слово как бы вбирает, всасывает в себя чужие реплики... / **Такое слово как бы вбирает, всасывает в себя чужие реплики и их интенции**... (93).

С. 220. ... и вселяет в него свое осмысление... / ... **и вселяет в него свои интенции**... (94).

С. 221. ... оказывает противодействие авторскому замыслу. / ... **оказывает противодействие авторской интенции**. (94).

С. 221. ... при наличии разнонаправленности чужих и авторских устремлений. / ... **при наличии разнонаправленности чужих и авторских интенций**. (94).

С. 221. ... и соответственное повышение активности собственных устремлений чужого слова... / ... **и соответственное повышение активности собственных интенций чужого слова**... (95).

С. 221. ... уже нет подавляющего доминирования авторской мысли над чужой... / ... **уже нет подавляющего доминирования авторской интенции над чужой**... (95).

С. 221. ... и не может быть справедлива к чужому голосу в нем. / ... **и не может быть справедлива к чужой интенции в нем**. (95).

С. 222. ... необъектное слово героя-носителя (частично) авторских замыслов... / ... **Необъектное слово героя-носителя (частичного) авторских интенций**. (96).

С. 221. При понижении объектности и активизации чужой мысли... / **При понижении объектности и активизации чужой интенции**... (96).

С. 223. Поэтическая речь в узком смысле требует единообразия всех слов, приведения их к одному знаменателю... / **Поэтическая речь в узком смысле требует единообразия всех слов, приведения их к одному интенциональному знаменателю**... (97).

С. 223. Поэтика классицизма ориентирована на прямом предметно направленном одноголосом слове... / **Поэтика неоклассицизма ориентирована на прямом интенциональном слове**... (97).

С. 224. Романтизм принес с собою прямое полнозначное слово... / **Романтизм принес с собою прямое интенциональное слово**... (98).

С. 224. ... но все же доведенное до своих пределов непосредственно выразительное слово... / ... **но все же доведенное до своих пределов непосредственно интенциональное слово**... (98).

С. 225. ... малейший сдвиг интонации... / ... **малейший сдвиг интенции**... (98).

С. 225. ... свободное от чужих устремлений и оценок... / ... **свободное от интенций**... (99).

С. 226. ... пронизанное чужими осмыслениями. Его собственная мысль находит слово уже населенным. / ... **пронизанное чужими интенциями. Его собственная интенция находит слово уже населенным**. (99).

С. 226. Когда нет своего собственного «последнего» слова, всякий творческий замысел, всякая мысль... / **Когда нет своего собственного «последнего» слова, всякая творческая интенция, всякая мысль**... (99).

С. 226. ... прямое, безоговорочное, непреломленное слово... / ... **прямое, интенциональное, безоговорочное, непреломленное слово**... (100).

С. 227. ... авторские осмысления и оценки должны доминировать... / ... **авторские интенции должны доминировать**... (101).

С. 227. Всякое усиление чужих интонаций в том или другом слове... / **Всякое усиление чужих интенций в том или другом слове**... (101).

С. 227. ... все полнозначные авторские осмысления рано или поздно соберутся... / ... **все полнозначные победные интенции рано или поздно соберутся**... (101).

С. 228. ... его замыслы и устремления преломлены в словах героя и героини. / ... **его интенции преломлены в словах героя и героини**. (102).

С. 228. Мы увидим, что авторское понимание очень тонко и осторожно преломляется... / **Мы увидим, что авторские интенции очень тонко и осторожно преломляются**... (102).

С. 233. ...имеется и голос самого Девушкина... / ... **имеется и интенция самого Девушкина**... (107).

С. 252. ... для преломления в нем пародийных замыслов. / ... **для преломления в нем пародийных интенций**. (125).

С. 253. ... всегла служили большему усилению прямой полнозначности и самостоятельности позиции героя. / ... **всегда служили большему усилению непосредственной интенциональности и самостоятельности позиции героя**. (126).

С. 254. Замысел автора здесь преломлен, как и во всякой Icherzählung... / **Интенции автора здесь преломлены, как и во всякой Icherzählung**... (127).

С. 271. ... учитывающей лишь прямое слово... / ... **учитывающей лишь прямое интенциональное слово**... (146).

С. 296. Предметом авторских устремлений вовсе не является эта совокупность идей сама по себе, как что-то нейтральное и себе тождественное. Нет, предметом является как раз... / **Объектом авторских интенций вовсе не является эта совокупность идей сама по себе, как что-то нейтральное и себе тождественное. Нет, объектом интенций является как раз**... (172).

Ввиду исключительной роли, какая принадлежит в первой книге М.М.Б. о Достоевском (*ПТД*) терминам «интенция», «интенциональность», «интенциональный», мы посчитали нужным привести все случаи замены этих терминов в *ППД* и представить таким образом раскрытие смыслового спектра этого понятия в теоретическом сознании автора. Вот примерная сумма эквивалентных понятий, использованных при заменах в разных контекстах: «значимость» («непосредственная», «прямая»), «направленность» («предметная», «на предмет», «непосредственная», «авторская», «смысловая»), «понимание» (авторское или героя), «замысел» (авторский, предметный), «полнозначное слово», «прямое слово», «одноголосое слово», «непосредственно выразительное слово», «голос» (голоса), «осмысление», «осмысленность», «точка зрения», «отношение» (автора или героя), «мысли», «устремления», «оценка», «интонация».

Термин «интенция» и его производные, таким образом, были полностью устранены из текста издания 1963 г. как «устаревшие» на взгляд тех лет; однако в следующем, «третьем» издании, последнем при жизни автора (М., Художественная литература, 1972), термин этот хотя и не был восстановлен в тексте, но в двух местах потихоньку в него возвращен; целью этого минивосстановления термина было обозначить его присутствие в философском языке автора. Два места эти — на с. 209 наст. издания (в изд. 1972 г., с. 319: «то есть обрабатывается как объект авторской интенции» — в изд. 1963 г. — «авторского понимания») и на с. 210 (в изд. 1972 г. на с. 321: «По мере усиления непосредственной

предметной интенциональности слов героя...» — в изд. 1963 г. — «непосредственной предметной направленности»). Текст *ППД* в издании 1972 г. с этим минимальным восстановлением изгнанного в издании 1963 г. феноменологического термина был воспроизведен в четвертом издании *ППД,* уже после смерти автора (М., Советская Россия, 1979).

Термином «интенция» чистка «устаревшей» терминологии, а также терминологических и даже просто лексических форм, воспринимавшихся как архаические, в тексте не ограничилась. Сводка соответствующих исправлений по тексту:

С. 9. ... философских построений... / ... **философем**... (*т. 2,* 11).

С. 9. ... идеологической концепции... / ... **идеологемы**... (11).

С. 13. ... соотносительный... / ... **коррелятивный**... (15). То же — с. 18 (22).

С. 19. ... до простых иллюстраций... / ... **до простых парадигм**... (15). То же — с. 93 (62).

С. 25. ... разнородность материала... / ... **гетерогенность материала**... (24, 25).

С. 39. ... иерархический акцент... / ... **иерархическую акцентуацию**... (40). То же — с. 90. С. 265. ... переакцентируя... / ... **переакцентуируя**... (139). С. 268. ... перемещения акцентов... / ... **переакцентуации**... (143). С. 278. ... получают другой акцент... / ... **переакцентуируются**... (153). С. 285. ... сообщают им прямо противоположный акцент. / ... **переакцентуируют их в прямо противоположных направлениях.** (161).

С. 40. ... тем «медиумом», тою средою... / ... **тем medium'ом, той средой**... (40).

С. 40. ... в сфере идей... / ... **в medium'е идей**... (41). То же — с. 64, 226.

С. 58. ... завершенную целостную действительность... / ... **завершенную тотальную действительность**... (45). То же — с. 241.

С. 58. ...коперниковский переворот... / ... **коперниканский переворот**... (45).

С. 61. Только у классицистов... / **Только у неоклассиков**... (47). То же — с. 76.

С. 92. ... индивидуализации... / ... **индивидуации**... (60). Многократно по тексту.

С. 93. Представителем... / **Репрезентантом**... (61). С. 106. ... каждая мысль представляет всего человека. / ... **каждая мысль репрезентирует всего человека**. (65).

С. 94. ... одноакцентность... / ... **моноакцентность**... (62).

С. 106. ... и зазвучал весь человек, тем самым в свернутом виде все его мировоззрение от альфы до омеги. / ... **и зазвучал весь человек и implicite все его мировоззрение от альфы до омеги**. (65).

С. 242. ... моралите... / **moralité**... (116)

С. 267. ... противопоставить... / ... **противоставить**... (141). То же в других местах.

С. 280. Два голоса — минимум жизни, минимум бытия. / **Два голоса — minimum жизни, minimum бытия** (157).

Подобная стрижка текста расходилась с первоначальным намерением автора не делать изложение популярнее и была с его стороны уступкой условиям времени, что называется, малой кровью.

Новые фрагменты текста *ППД* (разного характера и размера):

Общее заглавие книги.

Новый текст «От автора». Формулируется тезис о Достоевском как о «прежде всего художнике (правда, особого типа), а не философе и не публицисте».

Новые заголовки 1, 2 и 4 глав.

С. 10. Новая фраза с уподоблением Достоевского гетевскому Прометею.

Введение нового материала: ссылки на работу Ю. Мейера-Грефе и на высказывания о Достоевском Оскара Уайльда, цитируемые по статье Т. Л. Мотылевой 1959 г. (с. 10, 70). Введение эйнштейновской параллели (с. 22, 300) и аналогий с западными писателями XX в. (Томасом Манном и Хемингуэем — с. 180, 187).

О фрагментах текста, связанных с введением тем исторической поэтики, а также *поэтики* Достоевского как таковой см. выше.

С. 41-53. Дополнение обзора критической литературы о Достоевском разбором новых материалов (А. В. Луначарский, В. Я. Кирпотин, В. Б. Шкловский, Л. П. Гроссман). В ходе этого обзора формулируется по-новому ряд существенных тезисов: о сплошной диалогичности полифонического романа, о романе как «большом диалоге», внутри которого звучат диалоги иного уровня («композиционно выраженные» и «микродиалоги»), о художественной форме как «новой форме видения», не понимая которой нельзя понять и то, что впервые увидено с помощью этой формы.

С. 68-75, 77-88. Два новых крупных фрагмента в главе о герое, разрабатывающих тему новой авторской позиции в романе Достоевского и содержащих ряд существенных тезисов: незавершенный герой Достоевского, бунт героя против своей литературной завершенности — анализ реакции Макара Девушкина на «Шинель», Достоевский — не психолог «ни в каком смысле», герой как «ты» для автора и слово автора о нем как «слово о присутствующем», формула «смысла художественной формы» Достоевского, параллель с романным замыслом Чернышевского на основе анализа В. В. Виноградова в книге 1959 г., тезис о расши-

рении авторского сознания и, соответственно, активном расширении сознания читателя Достоевского, сопоставление с рассказом Л. Толстого «Три смерти», анализ внутреннего монолога Раскольникова как «микродиалога».

С. 93. Развернутая фраза, в которой монологический принцип как доминирующий в идеологической жизни нового времени существенно связывается с европейским рационализмом и особенно эпохой Просвещения, «когда формировались основные жанровые формы европейской художественной прозы».

С. 96-105, 108-110. Два развернутых новых фрагмента в главе об идее: Достоевский как художник идеи и герой его как человек идеи, «человек в человеке» Достоевского как человек идеи, идея как «живое событие» в точке диалогической встречи сознаний, диалектическое единство идеи и слова, прототипы идей героев Достоевского и идеи самого Достоевского как прототипы образов идей определенного типа его героев, отсутствие «безличной правды» в мире Достоевского, диалоги как спор не по пунктам, а цельными точками зрения.

С. 108. Две фразы вставлены после слов «... проявиться достаточно глубоко»: «Здесь это просто форма изложения. Монологизм мышления здесь, конечно, не преодолевается». В том же абзаце вставлен эпитет — «безличном»: «... в чисто предметном безличном плане».

С. 114. Чрезвычайно существенная фраза всего из трех слов, введенная в старый текст *ПТД*: «Достоевский преодолел солипсизм».

С. 120-202. Самая обширная новая часть книги: заново написанная бóльшая часть четвертой главы. На вводных первых страницах этой части сформулировано переключение исследования «в плоскость исторической поэтики» и знаменитое положение о «памяти жанра».

С. 203. Композиционное преобразование «части второй» *ПТД* в «главу пятую» *ППД*.

С. 203-207. «Несколько предварительных методологических замечаний» с введением металингвистической проблематики и самого термина «металингвистика». Соответственным образом перестроен первый абзац, открывавший «часть вторую» в *ПТД* (с. 203).

С. 223. В характеристику «прозаической» лирики введено в скобках: «(только в XX веке происходит резкая «прозаизация» лирики)».

С. 225. Комплиментарная ссылка на книгу В. В. Виноградова 1959 г.

С. 298. Новое «Заключение».

Кроме того, проведена по тексту конкретная терминологическая правка уже не вынужденного, но принципиального характе-

ра; это терминологическое уточнение путем замены или введения нового уточняющего слова, а также насыщение текста новыми терминами разработанной в *ППД* теории диалога; в нижеследующих примерах введенное новое слово выделено курсивом, соответствующий вариант *ПТД* — полужирным шрифтом:

С. 23. Введенное в *абстрактный* системно-монологический контекст...

С. 66. ... не становится *структурно*-художественной незавершимостью героя. *Художественная* структура образа Брехунова... / ... не становится **формально**-художественною незавершимостью героя. **Художественно-формальная** структура образа Брехунова...

С. 76. ... как *композиционно выраженный* диалог... / ... как **сценический** диалог...

С. 106. ... элементом своего *художественного* мировоззрения... То же уточнение с акцентом на *художественную* («формообразующую») идеологию Достоевского — на с. 111: ... но те живые ф о р м ы его *художественно*-идеологического мышления...

С. 115. ... приобщиться *нормальному* жизненному сюжету...

С. 208. ... в пределы обычного стилистического и *лингвистического* рассмотрения. / ... в пределы обычного стилистического и **лексикологического** рассмотрения.

С. 211. Введением одного только слова-эпитета усилен акцент на теме слова у Достоевского как *воплощенного* слова (теме, заключавшей в себе христологическую потенцию еще в *ПТД*): Два *воплощенных* смысла не могут лежать рядом друг с другом, как две вещи....

С. 245. ... в пределах одного разложившегося сознания *(то есть микродиалог).*

С. 249. Более резкое отграничение своего понимания металингвистики, сформулированного в *ППД*, от лингвистики как таковой развивается в отграничение своего метода металингвистической стилистики от лингвистической стилистики как таковой; категория *лингвистической стилистики* является в *ППД* без дополнительного дипломатически-ограничительного определения: с точки зрения лингвистической стилистики... / ... с точки зрения **формально**-лингвистической стилистики.... То же — с. 251: Вообще, оставаясь в пределах лингвистической стилистики... / Вообще оставаясь в пределах **формально**-лингвистической стилистики... В конце того же абзаца: Подлинные стилеобразующие факторы остаются вне кругозора лингвистической стилистики. / ... вне кругозора **В. Виноградова**.

С. 282. Мы уже говорили, что внутренний диалог (*то есть микродиалог*)...

С. 282. Это взаимоотношение внутреннего и внешнего, *композиционно выраженного*, диалога...

Отдельно следует отметить перевод автором в *ППД* цитируемых немецких текстов (из Отто Кауса, Лео Шпитцера и даже термина «Icherzählung); в книге 1929 г. они приводились в оригинале, что предполагало читателя, которому они доступны без перевода.

Фрагменты текста *ПТД*, исключенные в *ППД*:

«Предисловие», замененное новым текстом «От автора».

С. 54. Между предпоследним и последним абзацами 1-й главы — четыре фразы: со слов «Идеологическое наполнение этого нового художественного мира...» и кончая словами «...порабощает его художественная воля»; см. *т 2*, 42.

С. 76. Фраза: «“Wer A sagt — muss auch B sagen” — говорят немцы» — между окончанием предыдущей фразы: «...своя закономерность» и началом следующей: «Поставив себе определенное задание...»; *т. 2*, 57.

С. 92. Примечание со ссылкой на работы Макса Шелера (*т. 2*, 60).

С. 94. Фрагмент со слов «Глубинные пласты этой формообразующей идеологии...» кончая словами «...как представитель своей социальной группы»; *т. 2*, 62. Первая половина первой фразы фрагмента в *ППД* переработана с характерной заменой социологического эпитета.

С. 96. «Как же достигается им такое изображение идеи? ...» кончая словами «... полноту чужой мысли и неослабленный чужой акцент»; *т. 2*, 64.

С. 113. Фраза: «Он не освещает ею изображаемого мира, ибо и нет этого авторского мира» (*т. 2*, 70) — заменена фразой: «Она не выносится за пределы большого диалога и не завершает его».

С. 115. Первые два абзаца IV главы сняты в *ППД* и заменены другим началом главы.

С. 116. Две фразы: от «Но лишенные биографического сюжета...» кончая: «...с ними все случается»; *т. 2*, 73.

С. 117. «Установленное нами формальное сходство...» до конца предложения; *т. 2*, 74.

С. 119. Окончание главы «Функции авантюрного сюжета в произведениях Достоевского» в *ПТД* (7 последних абзацев) после слов «... благоприятным материалом для осуществления его художественного замысла» (*т. 2*, 76); заменено непосредственно после этих слов обширным корпусом новой 4-й главы.

С. 215. «Современное же нам тяготение литературы к сказу...» кончая: «кризис, социально обусловленный»; *т. 2*, 89.

С. 217. Упоминание сказа Зощенко: «Сказ Зощенки, например, — пародийный сказ» — после слов: «... легкий пародийный оттенок»; *т. 2*, 91.

С. 253. Два слова — «вопреки Шкловскому» в словах «как, впрочем, и у Жан-Поля и даже, вопреки Шкловскому, у Стерна»; *т. 2*, 129.

С. 266. «Вот отрывок его драматизованной внутренней речи»; *т. 2*, 140. Продолжение с обширным цитированием внутреннего монолога Раскольникова и его анализом как образца микродиалога Достоевского в *ППД* перемещено в окончание главы о герое.

С. 280. Окончание главы III второй части («Слово героя и слово рассказа в романах Достоевского») — 3 последних абзаца от слов «Предложенный нами опыт...»

С. 296. Окончание главы IV второй части («Диалог у Достоевского») — 4 последних абзаца от слов «Идея в узком смысле...» до конца главы: *т. 2*, 172-174. В *ППД* заменено новым окончанием.

С. 298. «Заключение», замененное новым текстом под тем же названием.

* * *

Третье издание (последнее прижизненное): М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., Художественная литература, 1972 — отличалось от *ППД-1963* (помимо многочисленных опечаток, не полностью вынесенных в приложенный к книге обширный их список) лишь двумя местами, в которых термины «интенция» и «интенциональность» на с. 319 и 321 этого издания были потихоньку возвращены на прежние места (см. выше). Издание четвертое (М., Советская Россия, 1979) было воспроизведением третьего (с исправлением опечаток).

Прижизненные издания книги в переводах на языки:

Mihail Bahtin. Problemi poetike Dostojevskog. Prevela Milica Nicolić. Предисловие: N. Milošević. Bahtinovo tumačenie Dostojevskog. Beograd: Nolit, 1967.

Michail Bachtin. Dostoevskij. Poetica e stilistica. Trad. di Giuseppe Garritano. Torino: Einaudi, 1968.

М. М. Бахтин. О Достоевском. Проблемы творческого метода. Пер. на японский язык Арайя Кэйсабуро. Токио: Тодзюся, 1968.

Mikhail Bakhtine. Problèmes de la poétique de Dostoievski. Traduction française de Guy Verret. Lausanne: L'Age d'homme, 1970.

Mikhail Bakhtine. La poétique de Dostoievski. Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff. Présentation de Julia Kristeva: Une poétique ruinée. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

M. Bahtin. Problemele poeticii lui Dostoievski. Trad. S. Recevschi. Bucureşti: Editura Univers, 1970.

Michal Bachtin. Problemy poetyki Dostojewskiego. Przełożyla Natalia Modzelewska. Warszawa, 1970.

Michail Bachtin. Probleme der Poetik Dostoevskijs. Aus dem Russischen von Adelheid Schramm. München: Carl Hanser Verlag, 1971.

M. Bachtin. Dostojevskij umelec. K poetike prozy. Přecl. J. Honzik. Praha, 1971.

Mikhail Bakhtin. Problems of Dostoevsky's poetics. Transl. by R. Rotsel. Ann Arbor: Ardis, 1973.

* * *

«Проблемы поэтики Достоевского» явились на историческом повороте и сами стали свидетельством о повороте. Исторически не случайным было явление этой книги вслед за повестью Солженицына в самом конце 1962 г. Оба события открывали совершенно новый для советской общественной жизни и научной мысли тех лет уровень свободы и предъявляли общественному сознанию и гуманитарной мысли новые требования.

Ошеломление новой (старой, но новой в иных исторических обстоятельствах, а кроме того существенно обновленной) книгой стало главной нотой в первых критических откликах. Ошеломление, можно сказать, двоякого рода, в котором смешивались моменты идеологические и научные. Первой реакцией была реакция идеологическая — выступление А. Л. Дымшица «Монологи и диалоги» (Литературная газета, 1964, № 82, 11 июля; этому выступлению предшествовала лишь самая первая безоговорочно положительная и беспроблемная рецензия в местной саранской печати А. М. Куканова и С. С. Конкина — Советская Мордовия, 1964, 2 февр.). Смутная переходность момента — на самом исходе позднехрущевской оттепели — окрашивает как это выступление, так и два полемических выступления против него «в защиту» книги в той же «Литературной газете» (*И. Василевская, А. Мясников.* Разберемся по существу. — ЛГ, 1964, № 93, 6 августа, — и коллективное письмо: *В. Асмус, В. Ермилов, В. Перцов, М. Храпченко, Виктор Шкловский.* В редакцию «Литературной газеты». — № 96, 13 августа; в том же номере — ответ А. Дымшица на оба выступления — «Восхваление или критика?»). Автор новой-старой книги сразу уважать себя заставил. Обе реплики Дымшица открываются уже неизбежными громкими похвальными эпитетами, отпускаемыми книге и ее автору, и даже признанием идеи полифонического романа, которое «по справедливости признал уже А. В. Луначарский» (ссылка на которого присутствует как непременный дежурный момент, но в разном до противоположности использовании, во всех без исключения ранних откликах), перекрываемыми главным идеологическим обвинением в «формализме». «М. Бахтин — человек талантли-

вый, писатель яркий, исследователь зоркий. Он много подметил интереснейших деталей. Он написал свою книгу свежо и страстно. Но его “подавили” пережитки формалистического мышления». «В чем-то автор стремился уйти от формализма, но в чем-то (и притом весьма существенном) он оставался и — увы! — остался поныне на позициях формализма». Формализм для Дымшица — самая установка на исследование смысла «в условиях определенной художественной конструкции» (с. 14). Дымшиц обращает внимание на замечание автора *ППД* о «типичной методологической ошибке», совершаемой Вячеславом Ивановым, который «от мировоззрения автора ... непосредственно переходит к содержанию его произведений, минуя форму» (с. 12): «Надо сказать, что этот последний приговор Вяч. Иванову не носит случайного характера. Для М. Бахтина путь от мировоззрения писателя к идейному содержанию его творчества не столь важен, как “художественная позиция”, занятая им». Забавной характеристикой уровня этого первого обсуждения книги *ППД* может служить тот факт, что авторы коллективного письма (В. Ф. Асмус и другие) способом защиты книги избрали обратное идеологическое обвинение Дымшицу в том, что он «даже “защищает” от критики Бахтина идеолога символизма Вяч. Иванова». Другое знаковое имя, давшее Дымшицу повод для идеологического упрека, — Белинский: «Более того, М. Бахтин вступает в полемику с Белинским, пытается опровергнуть известную и глубоко правильную оценку Белинским “Двойника”». Защитники книги (И. Василевская и А. Мясников), разумеется, отвечают на это, что Бахтин лишь дополнил оценку Белинского.

Идеологические мотивы отчасти смешиваются с теоретическими и в начавшемся более серьезном обсуждении книги в кругу специалистов. «По своим основным научным идеям книга М. М. Бахтина явилась реакцией на многочисленные образцы субъективного, антиисторического истолкования Достоевского, которое пользовалось широким распространением в эпоху русского символизма» (*Г. М. Фридлендер*. Новые книги о Достоевском. — Русская литература, 1964, № 2, с. 185). Это — книге в похвалу, а в порицание ей, «возвращаясь к полемике» в «Литературной газете», Б. И. Бурсов завершает свою реплику выводом, что «объективно» книга дает «некоторую пищу современному буржуазному литературоведению» (*Б. Бурсов*. Возвращение к полемике. — Октябрь, 1965, № 2, с. 203). В реплике Бурсова — то же соединение громких похвал с преобладающим неприятием ее теоретического существа. Книга «увлекает остротой и напряженностью мысли». «Но с первых же страниц книга настраивает на спор с ней, а в иных случаях — даже на отпор». Но пунктом «отпора» становится уже не «формализм» автора, а его неконкретный, «суммарный историзм» и вообще недостаток

«историко-литературного момента», присутствующего «лишь в виде разного рода оговорок». В результате Достоевский изолирован «от XIX века», от своей современности, и растворен в слишком широких сопоставлениях с жанрами древней словесности. Изоляция Достоевского от историко-литературного контекста русского XIX столетия — одно из типичных возражений со стороны историков литературы. Главное же, можно сказать, поголовное, фронтальное возражение вызывает сама концепция полифонического романа. Возражение формулируется более резко (концепция «не выдерживает критики»: Г. М. Фридлендер, она «препятствует идейно полноценному и исторически достоверному изучению наследия Достоевского»: *Ф. И. Евнин.* О некоторых вопросах стиля и поэтики Достоевского (К выходу в свет новых книг о Достоевском-художнике) — Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз., 1965, т. XXIV, вып 1, с. 80) и более мягко: «В увлечении сделанным им открытием М. Бахтин поставил "полифонизм" как художественный принцип выше "монологизма". Это ошибка»: своим расцветом русский реализм XIX века обязан монологическому принципу как «первому методу работы», полифонизм же (Достоевский) как «второй метод вырос в значительной мере на основе первого, переработав его творческие достижения <...> Ни один метод не может быть поставлен выше другого: каждый имеет свои достоинства»; полифонический принцип, если даже принять его как определение Достоевского у Бахтина, это лишь частный случай единого общеэстетического «первого метода работы» (*Д. С. Лихачев.* Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения. — Русская литература, 1965, № 1, с. 31-32). Основной «тезис» книги М.М.Б. в его полноте и радикальной авторской теоретической постановке в итоге не принял *никто* из первых о ней писавших критиков, при этом оценивавших ее в высоких тонах; никто не разделил основную концепцию автора так решительно, как это сделал в 30-е годы по отношению к книге 1929 г. Н. С. Трубецкой (см. комм. к *ПТД* в т. 2 наст. Собрания).

Наиболее сосредоточенным и вместе с тем полярным обсуждением книги стали две статьи в «Вопросах литературы», 1965, № 1, — статьи Л. А. Шубина («Гуманизм Достоевского и "достоевщина"») и Г. Н. Поспелова («Преувеличения от увлечения»). Если первая статья обнаружила максимум (среди высказывавшихся) понимающего приятия книги, то вторая собрала в себе максимум принципиальных теоретических возражений. Шубин исходит из положения автора *ППД* о «новой форме ви́дения», от которой зависит и бытие идей, введенных в роман Достоевского, в том числе и собственных, «личных», любимых его идей: «Достоевский-художник, передав свои идеи героям (идеи, порой крайне реакционные), не мог превратить их в господствующие

авторские идеи...» (с. 82-83). Но и для Шубина «всякое искусство монологично» в принципе и «М. Бахтин абсолютизирует возможности полифонии»; «Кроме того, Достоевский тоже не смог до конца преодолеть монологизм своей идеологии» — Шубин вводит образ Достоевского — «нервного режиссера», выбегающего на сцену и заглушающего неугодные ему голоса (с. 92). О том же, но гораздо более категорично, — о несовместимости полифонической идеи с «основными принципами и законами художественного творчества» как такового — говорит Г. Н. Поспелов: «дисгармония голосов», утверждаемая Бахтиным как «выдающееся художественное открытие Достоевского», была бы, если этой идее поверить, не достижением, а разрушением всех этих фундаментальных принципов и законов творчества (с. 100).

Более подробно о философско-филологических основаниях неприятия основной идеи книги М.М.Б. в контексте идейной жизни 60-70-х годов и на фоне происходивших в то время научных полемик см. в настоящем томе ниже — в комментарии Л. А. Гоготишвили к корпусу бахтинских рабочих тетрадей тех лет, в первую очередь к тетради 3.

Другой центральный концептуальный пункт, вызывавший историко-литературное сопротивление первых критиков и относившийся уже именно и непосредственно ко второй редакции книги, — ее новая IV глава. Поиски «карнавального мироощущения» в реализме нового времени, у Бальзака, Достоевского, Томаса Манна — «столь же научно несостоятельны, как и его теория "полифонического романа"» (Г. М. Фридлендер, с. 187; также цитированное выше у Б. И. Бурсова). У Г. Н. Поспелова «еще большее несогласие вызывает четвертая глава» — несогласие во всех отношениях, как в историко-литературном (изоляция Достоевского от его литературной современности и произвольные поиски генеалогии его романа в столь отдаленных художественных пластах, не имеющих с творчеством писателя никакой видимой связи), так и в теоретическом: Г. Н. Поспелов, разработавший в свое время (еще в 30-е годы) свою систематику жанров, не принимает бахтинскую идею памяти жанра (с. 103-108).

Надо сказать, что даже самые сочувственные читатели склонны были отделять, «отслаивать» новую четвертую главу от основного корпуса книги. В частном письме от 30 октября 1963 г. из Гурзуфа И. Н. Томашевская писала в Москву М. В. Юдиной по получении от нее только что вышедших *ППД*:

«Дорогая Мария Вениаминовна!

Спасибо Вам за книгу Бахтина. Это царский подарок, т. к. книга великолепная и, вероятно, купить ее нельзя. Говорят, что будет напечатан труд о Рабле. Во всяком случае у меня просили на этот предмет отзыв Бориса Викторовича. Попросите Бахтина, чтобы "Рабле" он мне прислал.

Перечитывала книгу о Достоевском, мало сказать с интересом. С волнением. Давно не читали мы ничего подобного по силе мысли, научной страстности, честности и ясности.

Единственным недостатком этой книги является, как мне кажется, экскурс в античность. Это труд, который как бы сам собой изымается из книги и сам по себе книга. Я полагаю, что в такой книге Достоевскому было бы свое (в ряду других мастеров) место. Мысль замечательная, своего рода ключ к поэтике как таковой. Но здесь этот экскурс слишком тяжеловесный объяснительный привесок. Впрочем, оправдание этому — сложность выпуска книги по исторической поэтике. Быть так, и скажем спасибо Бахтину, что он живет и мыслит» (ОР РГБ, ф. 527, картон 19, ед. хр. 13).

В последнее десятилетие жизни, после выхода *ППД*, продумывание своей идеи Достоевского и полифонической теории продолжается у автора в его рабочих тетрадях начала 70-х гг.; см. ниже комментарий Л. А. Гоготишвили к тетради 3, показывающий, что автор не только от нее не отказывался хотя бы частично и не пытался искать смягчающий компромисс с оппонентами, но, напротив, радикализм теории в этих позднейших размышлениях «для себя» еще обострялся. Полностью подтверждает автор свою идею и в интервью 1971 г. с З. Подгужецем (см. в наст. томе ниже), как подтверждает и другую главную линию книги — рассмотрение Достоевского в большом времени мирового развития литературы: «В своей книге я пытаюсь включить Достоевского в мировую литературу во всем ее существующем объеме» (с. 460). Здесь же он говорит о книге как о написанной «очень давно», в которой многое «нуждается в дополнениях, в продолжении. Вот сейчас отчасти я и занят этим». Представляется убедительным предположение комментатора рабочей тетради 3 (см. ниже, с. 651) о том, что эти строки могут отсылать к тому «заострению потенций полифонической концепции», какое мы находим в записях этой рабочей тетради, синхронных польскому интервью, в появляющемся здесь самом радикальном тезисе о принципиальном отсутствии у автора-художника «собственного слова».

Из высказываний М.М.Б. о Достоевском после выхода *ППД* составитель настоящего комментария может сообщить еще об устной лекции, прочитанной в подмосковном доме для престарелых в г. Климовске для учителей Подольского района 26 августа 1970 г.; составитель присутствовал на этой лекции и записал ее краткую выжимку в тот же вечер. Тезисы лекции:

«Достоевский в молодости начал с социализма французской выделки. После каторги его сознание изменилось. Он увидел, возвратившись в Петербург, что прогрессизм и социализм его молодости стали дешевыми убеждениями, что больше всего презирал Достоевский. Нашел Некрасова, который когда-то его при-

вел к Белинскому, редактором радикального журнала и состоятельным человеком, богачом, предпринимателем, владельцем нескольких домов в Петербурге. Посмотрите на Ракитина в "Братьях Карамазовых": из семинарии он собирается не в церковную жизнь, а в прогрессивные журналисты, потому что это выгоднее. С другой стороны, он познакомился с народом на каторге и увидел, что то, чем он увлекался в молодости, народа не касается, не нужно ему. У народа другая основа — вера. Но к народу он относился как к категории метафизической, как к неподвижной субстанции. Народ же очень быстро на его глазах изменялся, и для Достоевского встал вопрос, который он так и не мог решить, — примирить реальный народ с его метафизическим образом.

Достоевский рядом с другими нашими писателями. Достоевский — самый ненаивный. Все видел и понимал. Перед Достоевским наивными кажутся все. Гоголь в "Выбранных местах" наивен очень. Толстой любовался многим, Достоевский ничем не любовался и только искал. Искал и религиозно, слишком трезвый ум, чтобы до конца поверить. Даже и в отвлеченной мысли своей, которая все-таки далеко уступает ему как художнику, а как художник — ничему не верил и только искал.

"Преступление и наказание": кто прав? Раскольников не прав, но права ли Соня? Все-таки то, что она говорит, это жалкий лепет перед требованиями к человеку и к миру Раскольникова. Индивидуализм, воля к власти, насилие, жертвенность — все переходит одно в другое. Достоевский не согласен с Раскольниковым, не принимает идеи его, но слушайте — он говорит: слушайте, в каждом из нас есть этот голос. Слушайте Раскольникова — он говорит очень убедительно. Слушайте и решайте сами.

"Братья Карамазовы": кто убил? Все убили, нельзя сказать, кто убил. Философ Голосовкер говорит: чорт убил. Иван убил в идее, только в идее, но не хотел. Смердяков так понял его, но он неточно понял, понял наполовину. Дмитрий хотел и, вероятно, убил бы, но что-то остановило его или кто-то остановил, Бог его остановил, как он понимает. Алеша? Ведь понимал же он братьев и упустил их, не сделал всего, оглушенный соблазном несбывшегося чуда (говорил же старец ему: не упускать и другого брата). Нельзя сказать: кто убил, каждый за всех и перед всеми виноват, как учит Зосима.

Иннокентий Анненский: "И было мукою для них, Что людям музыкой казалось" ("Смычок и струны"). Такова же и красота Достоевского. Но это, конечно, не поверхностные "муки творчества" — то, что названо мукой здесь».

Таков очень краткий конспект прочитанной лекции — обрывок обширного за всю жизнь устного творчества М.М.Б., в самой малой части записанного. Строки Анненского М.М.Б. выписывал в подготовительных материалах к переработке книги в 1961-

1962 гг. В том же, что он говорил подольским учителям о Раскольникове, слышалось переложение идеи полифонического романа в понятных словах.

<ДОПОЛНЕНИЯ И ИЗМЕНЕНИЯ К «ДОСТОЕВСКОМУ»>

Публикуемые фрагменты являются частью подготовительных материалов к рукописи *ППД*, над которой М.М.Б. работал в 1961-1963 гг. сначала для итальянского, а затем для русского изданий.

В феврале 1961 г., приняв предложение В. Страда опубликовать книгу о Достоевском в туринском издательстве «Эйнауди» в качестве «вступительного исследования» к полному собранию сочинений писателя на итальянском языке (письмо В. Страда получено 22 февраля, ответ датирован следующим днем), М.М.Б. приступил к ее переработке. Время подготовки новой редакции сам М.М.Б. определил в четыре месяца, в официальном обращении издательства, последовавшем 23 марта того же года, сроком представления рукописи был назначен сентябрь (см.: Бахтинский сборник–III. М., 1997, с. 376).

Работа над книгой продолжалась в течение всего 1961 г. Не прекратилась она и после того, как в конце декабря готовая рукопись была передана в агентство «Международная книга», через которое велись официальные переговоры с итальянским издательством (обратная расписка о получении рукописи датирована 28 декабря 1961 г. – *ДКХ*, № 32-33 (2000), с. 78). В начале 1962 г. хлопоты В. В. Кожинова о переиздании книги в Москве, длившиеся к тому времени около года, принесли результаты. С марта 1962 г. М.М.Б. продолжает перерабатывать рукопись теперь уже для издательства «Советский писатель». «Сейчас я приступаю к новому пересмотру всей книги, — пишет он В. В. Кожинову 27 марта 1962 г. — <...> Итальянский вариант книги меня не удовлетворяет» (*ДКХ*, № 32-33 (2000), с. 182). Подготовку текста М.М.Б. планировал завершить «непременно до лета» (*Там же*). В июне рукопись поступила в издательство, 18 июня 1962 г. с М.М.Б. был заключен договор. Однако работа над текстом продолжалась вплоть до начала 1963 г. Рукопись была полностью готова к производству 18 февраля 1963 года. 27 марта книга поступила в набор, а в сентябре был отпечатан тираж. Планировавшееся итальянское издание тогда так и не состоялось. (О воспрепятствовавших тому обстоятельствах см. комм. к *ППД* и переписку М.М.Б. с

В. В. Кожиновым: *ДКХ*, № 32-33 (2000); публ. Н. А. Панькова.) В «Эйнауди» книга М.М.Б. о Достоевском вышла в 1968 г., в переводе с текста *ППД* 1963 г.

* * *

Архивные материалы 1961-1963 гг. к *ППД*, по решению ответственного редактора, разделены в настоящем Собрании на две части. Тетради «1961 год. Заметки», «Достоевский. 1961 год», «Заметки 1962 г.—1963 г.», в которых разрабатывается общий план концептуального обновления книги, опубликованы в *т. 5* как самостоятельные тексты. По словам С. Г. Бочарова, содержание этих записей «значительно шире практической цели доработки книги» (с. 477). Материалы, относящиеся непосредственно к подготовке *текста ППД*, публикуются в настоящем томе под общим заголовком «<Дополнения и изменения к "Достоевскому">». Заглавие, данное по аналогии с авторским названием записей 1944 г. к переработке книги о Рабле («Дополнения и изменения к "Рабле"»), на наш взгляд, более всего соответствует характеру материалов и отражает общий стиль М.М.Б. в работе над обновлением рукописей.

* * *

Для второго издания книги о Достоевском были написаны заново: четвертая глава, разделы «От автора» и «Заключение». При переработке остальных глав М.М.Б. ограничился дополнениями и изменениями, внесенными в текст 1929 г.

Тексту *ППД* предшествовали три машинописных редакции:

М1 — Первая машинопись: 1961 г., 353 с.* (полный экземпляр в *АБ* не сохранился).

М2 — Вторая машинопись: 1961 г., 369 с. (подготовлена для итальянского издательства «Эйнауди», *АБ*).

М3 — Третья машинопись: 1962 г., 384 с. (подготовлена для издательства «Советский писатель»; в *АБ* хранятся два эк-

---

* Количество страниц указывается в соответствии со сплошной нумерацией машинописи. Во всех трех редакциях титульный лист и предисловие «От автора» пронумерованы отдельно, римскими цифрами: <I>II—III, а последний лист с Оглавлением не имеет номера.

земпляра, в один из которых автором от руки внесена заключительная правка).

Подготовка нового издания началась с пересмотра текста 1929 г. Рукопись *ПТД*, как известно, не сохранилась. М.М.Б. работал с экземпляром книги, подаренным его саранскими учениками 2 июня 1959 г. (*АБ*). На полях карандашом он отметил некоторые общие позиции для будущей переработки текста; список важнейших из них мы приводим ниже (в угловых скобках указаны страницы *ПТД* сначала по изданию 1929 г., затем, в квадратных скобках курсивом, — по *т. 2*; разрядкой переданы слова, подчеркнутые М.М.Б.):

<С. 80 [*62*]>: Традиции формы. Содержательная форма, т. е. идея (содержание), ставшая формой.

<С. 82 [*63*]>: Ложное использование «Дневника писателя» и др. публицистических произведений.

<С. 95 [*73*]>: не в своей среде, см. Ермилов

<С. 99 [*75-76*], *рядом с описанием авантюрного сюжета у Достоевского*>: За этим раскрываются древние значения карнавального сюжета, карнавальной стихии.

<С. 141 [*106*]>: Проблема авторской позиции.

<С. 151; 153, 167, 179 [*112, 114, 123, 131*]>: выразительность.

<С. 166 [*122-123*]>: и здесь отступление о Манне, «фацетиях» и полифонии.

<С. 168 [*124*]>: Речевой стиль и его транспонировка в голос. Внелингвистический характер диалогических отношений.

<С. 169 [*124-125*]>: Проблема избытка. Мейер-Грефе.

<С. 180 [*132*]>: Источник героизующих тонов — другой, они возможны только в признанном мною кругозоре другого.

<С. 185 [*135-136*], *рядом с монологом героя «Записок из подполья» о собственном отражении в зеркале*>: Человек у зеркала. Развить.

<С. 187 [*137*]>: Третий в диалоге

<С. 188 [*137*]>: Проблема диалогичности во всей полноте.

<С. 191 [*139*]>: Микродиалог

<С. 194 [*141-142*]>: Сюда же на диалогических правах входит и голос автора. Он отказывается от внедиалогического избытка.

<С. 197 [*143*], *рядом с исповедью Ипполита*>: Координатное противоречие.

<С. 220 [*159*]>: полемика с Поповым (диалог «я» с «оно»)

<С. 221 [*160*]>: незаместимость «другого» собою самим

<С. 222 [*161*]>: Это может сделать только реальный другой (критика Попова).

<С. 238 [*172*]>: не в абстрактной, а в ч и с т о координатной сфере

После этого были сделаны первые черновые наброски дополнений и изменений. Черновики сохранились не полностью. М.М.Б. записывал их на отдельных тетрадных листах черными, синими, фиолетовыми чернилами и простым карандашом; впоследствии ненумерованные листы были сложены им в две тетрадные обложки (76 и 77 лл.), на каждой из которых его рукою надписано: «Черновики к Достоевскому» (*ЧД*). Под этим заголовком записи публикуются в настоящем томе.

В силу общего характера переработки книги *ЧД* не являются единым «непрерывным» текстом. Записи фрагментарны, в каждом фрагменте, как правило, разрабатывается определенная тема, с расчетом на последующую переработку и/или вставку в текст нового издания. Фрагменты неоднородны: одни представляют собой сугубо предварительные наброски, другие записаны практически набело и впоследствии без существенных изменений вошли в книгу. Несмотря на фрагментарность, *ЧД* не являются механическим собранием разнородных материалов. Они имеют определенную композицию и соотнесены с целым замысла. Записи объединены по главам, в ряде случаев им предпослан перечень тем как своего рода план переработки целой главы или ее раздела; страницы, указанные в некоторых фрагментах *ЧД*, соответствуют пагинации книги 1929 г.

Значительная часть *ЧД* была учтена при подготовке *ППД*, однако некоторые фрагменты остались неиспользованными. С содержательной точки зрения невошедшие материалы можно классифицировать следующим образом: 1) новые теоретические тезисы (наприм., проблема «культурно-исторической "телепатии"» / «исторической телепатии», сформулированная в контексте усвоения Достоевским мениппейной традиции: «Симплициссимуса» и «лунной сатиры» — с. 323, 327, 332); 2) не упомянутые литературные источники (наприм., «раннехристианский роман» «Климентины» — с. 337, 364); 3) содержательно значимые

варианты (наприм., замысел предисловия «Основные особенности поэтики Достоевского (Введение в изучение его творчества)», концептуально превосходящий раздел «От автора» в *М1(М2)*, *М3* и *ППД*).

На основании *ЧД* впоследствии были составлены беловые рукописи заново написанных разделов — четвертой главы (*БР IV*), введения (*БР введ.*) и заключения (*БР закл.*), — а также беловые рукописи дополнений к I-III и V главам (*БР доп. I*, *БР доп. II*, *БР доп. III*, *БР доп. V*):

БР IV — Беловая рукопись IV главы. 244 с. Несброшюрованные тетрадные листы в клетку и линейку, пронумерованные рукою М.М.Б. (нумерация сплошная: 1-244). Записи сделаны черными, синими и фиолетовыми чернилами (иногда поверх карандаша), крупным разборчивым почерком, с незначительными исправлениями.

БР введ. — Беловая рукопись введения «От автора». 4 с. Двойной тетрадный лист в клетку, страницы которого пронумерованы автором. Текст записан черными чернилами, с немногочисленными исправлениями.

Вместе с *БР введ.* в *АБ* хранится тетрадный лист с автографом «титула» *М1*:

«М. М. Бахтин
Проблемы поэтики Достоевского
1961 г.»

БР доп. I — Беловая рукопись дополнений к I главе. 42 с. Несброшюрованные двойные тетрадные листы в линейку и клетку, пронумерованные автором (нумерация сплошная). Записи сделаны синими чернилами, правка и добавления — черными чернилами.

БР доп. II — Беловая рукопись дополнений ко II главе. 54 с. Несброшюрованные двойные тетрадные листы в линейку и клетку, пронумерованные автором, и ненумерованный лист с дополнением. Нумерация рукописи двойная: с. 1-22 (текст — синие чернила, правка — черные чернила) и с. 1-30 (черные чернила).

БР доп. III — Беловая рукопись дополнений к III главе. 46 с. Несброшюрованные двойные тетрадные листы в клетку (черные чернила; нумерация двойная: с. 1-38 и 1-6) и два одинарных ненумерованных листа (синие чернила).

БР доп. V — Беловая рукопись дополнений к V главе. 20 с. Несброшюрованные двойные тетрадные листы в клетку; черные чернила; нумерация авторская, сплошная.

БР закл. — Беловая рукопись «Заключения». 16 с. Несброшюрованные двойные тетрадные листы в клетку; черные чернила; нумерация авторская, сплошная.

(Тексты *БР доп. I, БР доп. II, БР доп. III, БР доп. V, БР закл.* позднее были сложены автором в «обложки»-листы, на которых его рукою фиолетовыми чернилами надписано соответственно: «Гл. I», «Гл. II», «Гл. III», «Гл. V». В одной «обложке» с *БР доп. V* хранятся беловая рукопись Заключения и Оглавление *M1*.)

Сводной рукописи М.М.Б не готовил. *M1* набиралась с исправленного экземпляра книги 1929 г. (I-III и V главы) и перечисленных выше беловых рукописей IV главы, введения, заключения и дополнений к I-III и V главам. Каждый фрагмент *БР доп. (I-III,V)* для удобства был снабжен знаком вставки с указанием соответствующей страницы по тексту 1929 г. Те же знаки вставок повторены и в рабочем экземпляре *ПТД*. При подготовке *ПТД* для *M1* в экземпляр книги также была внесена правка: переименованы главы, уточнены библиографические ссылки, исключены небольшие фрагменты (их полный список см. в комм. к *ППД*: с. 497-498), сделаны короткие рукописные вставки, изменен терминологический ряд (М.М.Б. последовательно отказывался от социологической терминологии, включенной в *ПТД* отчасти вынужденно, под влиянием веяний второй половины 1920-х гг. — см. комм. к *т. 2*). Составленный на четырех тетрадных листах список страниц *ПТД* с перечнем правки (от содержательных дополнений и изменений до вставки знаков препинания) приложен автором к *БР доп. I*.

Полного экземпляра *M1* в *АБ* не сохранилось. Первая редакция *ППД* удовлетворяла М.М.Б. не вполне, и сразу же по завершении *M1* он взялся за ее переработку, целиком сосредоточившись на четвертой главе. Другие разделы книги остались на этом этапе без изменений.

В *АБ* хранятся две рукописи дополнений к IV главе, беловая (*БР доп. IV*), с которой был набран текст *M2*, и черновая (*ЧР доп. IV*):

БР доп. IV — Беловая рукопись дополнений к IV главе. 54 л. Текст записан на несброшюрованных тетрадных листах в линейку и клетку, черными чернилами; нумерация авторская, несплошная (отдельно пронумерованы дополнения, записан-

ные на нескольких листах). Каждый фрагмент рукописи снабжен знаком вставки с указанием страницы по тексту *М1*. Впоследствии несброшюрованные листы *БР доп. IV*, по аналогии с написанными ранее *БР доп. (I-III, V)*, были вложены М.М.Б. в «обложку»-лист, с пометой: «Гл. IV».

ЧР доп. IV — Черновая рукопись дополнений к IV главе. 36 л. Несброшюрованные тетрадные листы в линейку, вложенные в тетрадную обложку; черные чернила. Рукопись сохранилась не целиком. Бóльшая часть листов пронумерована автором (с. 1-24, 27-47, 61-62). Все наброски, за исключением записанных на последних шести листах, снабжены знаками вставок с указанием страниц по *М1*.

Не вошедшие в *ППД* фрагменты *ЧР доп. IV* о «раннехристианском романе» «Климентины» (см. также упоминания о нем в *ЧД*), о карнавализованной литературе (со ссылкой на «Рабле»), о «веселом разуме Пушкина», о просветительском и романтическом использовании карнавализации у Достоевского — публикуются в настоящем томе.

При подготовке *М2* была переработана и заново перепечатана только четвертая глава (в *М1*: с. 134-221; в *М2*: с. 134-237). Остальные разделы не перепечатывались, а были переложены из экземпляра *М1*, в результате чего старая нумерация V главы, недействительная после дополнения предшествующей ей IV главы, была исправлена М.М.Б. «от руки» (в *М1*: с. 222-353; в *М2*: с. 238-369). За счет расширения главы о карнавальных источниках романа Достоевского объем *М2* достиг 369 с. против 353 с. — в *М1*.

Созданием *М2* завершился этап обновления книги, связанный с заказом итальянского издательства. По всей видимости, в «Эйнауди» был передан именно текст *М2*, предисловие к которому (как и введение к *М1*, соответствующее тексту *БР введ.*) содержит упоминание об издании на итальянском языке. Архивные материалы к *ППД* определенно свидетельствуют о том, что работа над книгой шла непрерывно: *М2*, составленная в 1961 г. на основании *М1* и дополнений к четвертой главе, в 1962 г. была переработана в текст *М3*, для издательства «Советский писатель»; все дополнения к *М2* постранично соотнесены с текстом *М1*, а дополнения к *М3* — с текстом *М2*. Поэтому, вопреки распространенному мнению, нет никаких оснований предполагать, что в 1961 г. М.М.Б. подготовил какую-то еще, не известную нам редакцию книги, переданную в итальянское издательство и впоследствии утраченную.

Следующий пересмотр рукописи, к которому М.М.Б. приступил в марте 1962 г., был связан с планами издательства «Советский писатель». Работа над новой редакцией (*М3*) началась с чернового наброска дополнений (*ЧР доп. М2*).

> *ЧР доп. М2* — Черновая рукопись дополнений к *М2*. Сохранилась не целиком. Записи сделаны черными чернилами на пяти тетрадных листах в линейку (трех двойных и двух одинарных), пронумерованных автором. Каждый фрагмент имеет отсылку к соответствующей странице *М2*.

ЧР доп. М2, подобно *ЧД* на первом этапе обновления книги, представляла собой общий план дальнейшей переработки текста, на этот раз — «итальянской» редакции в «московскую». Как и в случае с *ЧД*, замысел обновления с содержательной точки зрения превосходил осуществленное в *М3*.

В фокусе подготовки *М3*, как раньше *М2*, находились дополнения и изменения к четвертой главе. Как видно, подготовка четвертой главы составляла отдельный сюжет в истории не только концепции, но и текста *ППД*. На всех этапах переработки книги бóльшая и существеннейшая часть изменений касалась именно этого раздела. Однако если при подготовке *М1* и *М2* четвертая глава писалась и дополнялась без отчетливо выраженного намерения соотнести ее с остальными частями текста и целым замысла, то в материалах к *М3* М.М.Б. как раз стремился прояснить основания, на которых в книгу о Достоевском вошел раздел о карнавализации и мениппее. С этой целью первая глава «Полифонический роман Достоевского и его освещение в критической литературе» дополнилась тезисом о карнавализации как предпосылке полифонии, примечаниями о карнавале, вставкой о карнавальном восприятии Достоевским газеты; характеристика романов Достоевского, данная Гроссманом, была соотнесена с мениипповой сатирой, а примечание о мистерии и диалоге платоновского типа получило ссылку на IV главу. Одновременно в дополнениях к четвертой главе особое звучание приобрела идея диалога. Тезис о карнавале как предпосылке полифонии развит здесь в контексте противопоставления риторической и карнавальной традиций.

Кроме дополнений, имевших целью «вписать» четвертую главу в общую проблематику книги о Достоевском, *ЧР доп. М2* содержала новые, не развернутые в *М3* и *ППД*, теоретические тезисы, а также ссылки на не упомянутые в книге научные источники. К наиболее интересным и значимым добавлениям относятся:

— характеристика Достоевского как «величайшего персоналиста»;

— замысел «критики возможного фрейдистского истолкования “Бобка”»;

— тезисы о карнавальном характере неосуществленных замыслов Пушкина («Папесса Иоанна» и др.) и о карнавальных элементах в «Сценах из рыцарских времен»;

— углубленная проработка темы ‘Риторика и карнавал’ (ср. работу 1943 г. «<Риторика, в меру своей лживости...>», *т. 5*): тезисы о риторическом и карнавальном типах диалога, о риторической рассудочности и карнавальном «разуме»;

— ссылки на Г. Рейха (Reich H. Der Mimus. Ein litterarentwickelungsgeschichtlicher Versuch. Bd. 1-2. Berlin, 1903; см.: *Р-1940* и *ТФР*, с. 31, 62-64, 79, 82, 109) и «Гизенгу», то есть, по всей вероятности, Й. Хёйзингу (J. Huizinga). Последнее обстоятельство особенно примечательно потому, что другие ссылки М.М.Б. на автора «Осени средневековья» и «Homo ludens» нам не известны, хотя в *АБ* и хранится краткий конспект «Homo ludens», сделанный предположительно в начале 1960-х годов по амстердамскому изданию 1939 г. Факт знакомства М.М.Б. с трудами голландского историка, подтвержденный упоминанием в *ЧР доп. М2*, чрезвычайно существенен для понимания научного контекста, в котором сложилась бахтинская концепция карнавальной культуры, изложенная в книге о Рабле и в четвертой главе книги о Достоевском.

Текст *ЧР доп. М2*, с небольшими сокращениями, приводится ниже.

Стр. 5 расширить примечание.

Стр. 11 прим<ечание> к «скандалу».

Стр. 15 гроссмановскую характеристику связать с мениппповой сатирой. Ведь это великолепная описательная характеристика менипповой сатиры. Но там гетерогенный материал скреплялся карнавальным мироощущением.

[Достоевский как величайший персоналист].

Стр. 20 прим<ечание> 3 развить со ссылкой на IV гл.

Стр. 38 прим<ечание> о карнавале (или вставка в текст).

Стр. 39 аналогичное прим<ечание> об обновлении и углублении традиции.

Стр. 40. Карнавальное восприятие Достоевским газеты: противоречивое многообразие, фантастичность современности, контрасты, мезальянсы, скандалы.

Стр. 42 о персонализме и плюрализме Достоевского.

Стр. 46-47. Сближение Достоевского с Бальзаком и Шекспиром на почве карнавализации, как предпосылки полифонии.

[Произведение и творчество — разные единства, неправильное получение творчества путем разрушения рамок произведения.]

Стр. 57. Диалогичность и все эстетические отношения (контраст, сходство как созвучие и т. п.).

Стр. 94. Элементы полифонии в романе Толстого.

Стр. 104. Единство бытия превращено в идеализме в принцип единства и единственности сознания.

Стр. 141. Первое появление героя-идеолога, т. е. не правящего, не воюющего — побеждающего, не действующего, а мыслящего.

Стр. 144. Особый характер развития мениипповой сатиры как жанра. Его динамичность и пластичность.

Редуцирование смеха у Боэция.

Может быть осведомительную часть дать как большое примечание? (Туда же и перечисление имен писавших сократические диалоги.) Начать же с особой роли этого жанра в мировой литературе. Это особый тип сочетания гетерогенных (с точки зрения других жанров) элементов, особый тип образа, особый тип художественной прозы, особый тип эстетического мышления.

С самого начала о карнавальном характере всех жанров серьезно-смешного (в отличие от других жанров, кроме комедии). С самого начала поставить проблему карнавализации литературы.

После биографического романа — проанализировать точку зрения Гроссмана на авантюрный роман, а затем его же характеристику гетерогенности материала Достоевского. Затем обобщить и углубить прощупывание жанровой линии.

Стр. 153. Наша описательная характеристика мениипповой сатиры очень близка к описательной характеристике мира Достоевского (у Гроссмана и у нас), правда, кроме полифонии.

От описания нужно перейти к более глубокому анализу сущности данного жанра.

Дальнейшая жизнь мениппoвой сатиры в разных вариациях, под разными жанровыми названиями («фантастический рассказ», «философская повесть», «диалог в царстве мертвых» и т. п.). Живет жанровое ядро, основной жанровый комплекс (фантастика и авантюра на службе идеи, моральное экспериментирование и др.).

Стр. 155. Может быть здесь о дальнейшей жизни мениппoвой сатиры.

Вплотную подойти к проблеме карнавализации, намеченной уже раньше. Коснуться литературы: Гизенга, Рейх и др. Больше всех изучалась карнавализация драматургии. Слишком широкая и несколько абстрактная постановка вопроса у Гизенги.

<Стр.> 156-157. Особо о карнавализации театра и драматургии.

<Стр.> 160. Карнавал — это особая форма *самой жизни*, которой живут все в установленные карнавальные сроки, форма, как бы противоположная форме обычной внекарнавальной жизни. Жизнь людей тех эпох протекала в двух аспектах, в двух формах, в двух мирах и планах (карнавальная жизнь занимала около трех месяцев в году). Официальная жизнь *ощущалась* в средние века на фоне карнавальной жизни как явь на фоне снов, дополнялась ею. Этим определялось особое ощущение официальной жизни (официального мира), недоступное в новое время (когда явь и сон стали смешиваться и просачиваться друг в друга). Своеобразное узаконенное сосуществование двух миров, двух систем отсчета (официальной и карнавальной). Легализованные кощунства. Строгие церковники позволяли себе чудовищные шутки.

Стр. 168-169<.> Карнавальное мироощущение разрушает иерархию, создает мезальянсы, но *без единого грана нигилизма*.

Стр. 177. Критика возможного фрейдистского истолкования «Бобка» (цинические признания).

Стр. 204. Источники «Преступления и наказания» — произведения Пушкина, в особенности «Борис Годунов» и «Пиковая дама».

В самом начале главы коснуться концепции времени и пространства в биографическом и соц<иально->псих<ологическом> романе. Для жанра (и сюжета) вообще конститутивна определенная концепция времени, пространства и героя.

В процессе разложения карнавала (в смысле совокупности всех праздников карнавального типа) сложились две линии: маскарадная и балаганная. Элементы карнавала, отошедшие в различные формы театральной жизни, и элементы, вошедшие в цирк.

И маскарадная и балаганная линии оказывали некоторое влияние на литературу. Карнавальные элементы (отголоски) сохранились в фамильярных слоях речевой жизни и фамильярной жестикуляции.

Театр и театральный коллектив всегда сохраняют в себе что-то от второго карнавального мира. Карнавальный характер богемы.

Но все эти «эпигонские» линии карнавала оказывали мелкое и внешнее влияние на литературу по сравнению с большим и глубоким влиянием карнавализованной литературы Возрождения.

Проблемы поэтики жанра и сюжета. Жанр отражает наиболее устойчивые «вековечные» тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики, правда, сохраняются путем постоянного обновления. Жизнь жанра в вечном возрождении и обновлении. Это не мертвая архаика, а вечно живая, обеспечивающая единство и непрерывность развития. Вот почему и необходимо подниматься к истокам жанровой традиции.

Риторическое, моральное, логически-понятийное разъединение двуединых образов (амбивалентных). Их новое механически рационализованное сочетание.

Карнавальный характер неосуществленных замыслов Пушкина (наприм., «Папесса Иоанна» и др.). Карнавальные элементы в «Сценах из рыцарских времен».

Все жанры серьезно-смехового связаны с карнавальным фольклором. Многие из них имели свои устные фольклорные варианты.

К стр. 135<.>

<...> Томас Манн о человечности авантюрной жизни. <...>

Риторический элемент есть во всех жанрах серьезно-смехового, но в атмосфере карнавального фольклора этот элемент меняется (преображается): он утрачивает свою одностороннюю риторическую серьезность, на него падают рефлексы смеховой относительности.

Стр. 139. <...> Рассудочная серьезность риторики сочетается с веселым и вольным карнавальным разумом. Разум этот почти полностью очищается от рассудочной риторики только в эпоху Возрождения и полнее всего у Рабле. В эпоху просвещения элементы рассудочной риторики снова резко усиливаются (Вольтер, Дидро и др.).

Стр. 172. У Достоевского возрождаются (обновляясь) какие-то очень исконные элементы античной менипповой сатиры, т. е. мениппеи, которые в 18<ом> и 19<ом> веках утратили свою жанровую чистоту и четкость. Самая атмосфера творчества Достоевского, ставившая перед ним новые задачи<,> и некоторые особенности его эпохи благоприятствовали этому возрождению античной мениппеи, хотя у него и не было осознанного творческого намерения возродить ее. Жанр сам приходит к художнику тогда, когда он оказывается нужным, когда его требует жизнь. Оживает архаика жанра. <...>

Линия не риторических, а карнавализованных диалогов в мировой литературе (ди и деба, Соломон и Маркольф, диалоги эпохи Возрождения, некоторые диалоги 18<го> века).

Редуцированный смех, так сказать<,> не звучит как смех, но он влияет на построение образов, сюжета, композиции и делает тон речи несколько оговорочным, непрямым и самозабвенным. Редуцированный смех ограничивает одностороннюю серьезность утверждения и отрицания.

Амбивалентная хвала Степана Троф<имовича> Верховенского в «Бесах». <...>

Значительная часть материалов *ЧР доп. М2* была впоследствии переработана в беловую рукопись дополнений (*БР доп. М2*), полностью вошедших в *М3*.

БР доп. М2 — Беловая рукопись дополнений к *М2*. 42 л. Несброшюрованные тетрадные листы, сложенные в две обложки (22 л. и 20 л.); нумерация страниц авторская, несплошная (пронумерованы дополнения, помещенные на нескольких

листах). Записи сделаны черными чернилами, каждый фрагмент снабжен знаком вставки с указанием страницы по *М2.*

В процессе подготовки *М3* изменения были внесены также в раздел «От автора». Необходимость его переработки была обусловлена тем, что прежняя редакция, остававшаяся неизменной в *БР введ./ М1 / М2*, в последнем абзаце содержала упоминание о публикации на итальянском языке. Для московского издания заключительную часть предисловия М.М.Б. редактировал дважды:

> «Наша концепция поэтики Достоевского первоначально была изложена в книге “Проблемы творчества Достоевского” (Ленинград, 1929 г.). Для настоящего издания на итальянском языке мы довольно существенно переработали эту книгу и внесли в нее значительные дополнения» (*БР введ.*, *М1*, *М2*) / «Для второго настоящего издания наша книга, вышедшая первоначально в 1929 г. под названием “Проблемы творчества Достоевского”, исправлена и значительно дополнена» (*М3*$_1$) / «Для второго настоящего издания наша книга, вышедшая первоначально в 1929 г. под названием “Проблемы творчества Достоевского”, исправлена и значительно дополнена. Но, конечно, и в новом издании книга не может претендовать на полноту рассмотрения поставленных проблем, особенно таких сложных, как проблема ц е л о г о полифонического романа» (*М3*$_2$).

М3, набранная с текста *М2, БР доп. М2* и отредактированного введения, сохранилась в *АБ* в двух экземплярах: *М3*$_1$ и *М3*$_2$. Машинописный текст обоих, за исключением окончания раздела «От автора», идентичен. Текст *М3*$_2$ был представлен в издательство «Советский писатель». *М3*$_1$ стал рабочим экземпляром автора; в него вносились последующие изменения, включая (частично) и выполненную по требованию издательства замену понятий ‘интенция’ / ‘интенциональность’ / ‘интенциональное’ (отдельный листок с составленным М.М.Б. неполным перечнем страниц по изданию 1929 г., на которых употребляются эти термины как подлежавшие замене, хранится в *АБ*; полный свод терминологической замены см.: комм. к *ППД*, с. 487-492).

* * *

«<Дополнения и изменения к “Достоевскому”>» публикуются выборочно. С максимальной полнотой представлены фрагменты, не вошедшие в текст *ППД,* и содержательно значимые варианты.

ЧД, а также материалы *БР доп. I и БР доп. II* («<Из беловых рукописей дополнений к I и II главам>»), *БР IV* («<Из беловой рукописи IV главы>»), *ЧР доп. IV* («<Из черновой рукописи дополнений к IV главе>»), *БР доп. IV* («<Из беловой рукописи дополнений к IV главе>»), *БР закл.* («<Из беловой рукописи “Заключения”>»), печатаются в настоящем томе в основном корпусе текстов. При публикации *БР доп. I, БР доп. II, БР IV, ЧР доп. IV, БР доп. IV, БР закл.* всякий раз указывается страница *ППД* (по настоящему тому) и место в тексте, к которому примыкал данный фрагмент. Исключения из общего правила составляют два отрывка из *ЧР доп. IV* — о «веселом разуме Пушкина» и о просветительском и романтическом использовании карнавализации у Достоевского, — место которых в корпусе *ППД* не определено автором и не может быть точно установлено на основании рукописи.

Часть материалов «<Дополнений и изменений к “Достоевскому”» публикуется в корпусе комментариев. Описание маргиналий в рабочем экземпляре *ПТД* и текст *ЧР доп. М2* помещены в настоящем комментарии; полный список фрагментов, исключенных из *ПТД* при переработке книги, а также полный свод исправлений понятий ‘интенция’ / ‘интенциональность’ / ‘интенциональное’ — в комментариях к *ППД*.

При публикации все особенности авторской орфографии и пунктуации полностью сохранены. Сокращения слов, которыми М.М.Б. пользуется не всегда регулярно, раскрываются в угловых скобках. Угловые скобки всюду являются редакторским знаком, квадратные скобки — авторским. Знаком <нрзб.> сопровождаются непрочитанные места автографов, знаком <?> — отдельные слова, в прочтении которых остаются сомнения. Места текста, подчеркнутые в рукописи, переданы разрядкой.

О СПИРИТУАЛАХ (К ПРОБЛЕМЕ ДОСТОЕВСКОГО)

Печатается впервые, по недатированному автографу, хранящемуся в *АБ*.

Текст записан непрерывно, синими чернилами на девяти страницах «общей тетради» в линейку, выпущенной в 1950 г., крупным разборчивым почерком, почти без исправлений. Рукопись не завершена, точнее, она начата и почти сразу оставлена: к существу заявленной темы автор всерьез так и не успел присту-

пить. Хотя характер автографа позволяет считать его беловым, никаких непосредственно предшествующих ему записей в *АБ* не обнаружено.

По всей видимости, отрывок относится к началу 1960-х гг., ко времени переработки книги о Достоевском для нового, итальянского и/или русского, издания. Косвенным подтверждением датировки служит содержащийся в тексте скрытый отклик на творческую дискуссию «Слово и образ» 1959-1960 гг. в журнале «Вопросы литературы».

Перечисленные «материальные» обстоятельства обусловливают структуру комментария, с неизбежностью разделяющегося на комментарий заглавия, отражающего существо замысла, и комментарий неоконченного текста.

* * *

Спиритуалы — сквозная, но нигде прямо и подробно не проговоренная тема М.М.Б., интересовавшая его, по крайней мере, в трех аспектах: 1) религиозная доктрина *С.* и их взгляд на историю; 2) *С.* как этап францисканства; 3) влияние идей *С.* на литературу и философию последующих веков. Судя по подзаголовку, существу замысла неоконченного текста соответствовал последний.

Кроме комментируемого отрывка *С.* упомянуты в работах М.М.Б. дважды, причем оба упоминания относятся также к 1960-м гг. Первое, общее и обстоятельное, — во Введении к *ТФР*, со ссылкой на книгу Конрада Бурдаха «Реформация, Ренессанс, Гуманизм» (*Burdach K.* Reformation, Renaissance, Humanismus. Berlin, 1918); второе, частное, касающееся проблемы тона, — в *Т-2*:

1. «Со времени религиозного подъема XII века (Иоахим из Фиоре, Франциск из Ассизи, спиритуалы) эта образная идея <идея-образ возрождения, — *комм.*> оживает, проникает в более широкие круги народа, окрашивается чисто человеческими эмоциями, пробуждает поэтическое и художественное воображение, становится выражением нарастающей жажды возрождения и обновления в чисто земной, мирской сфере, то есть сфере политической, социальной и художественной жизни <...>» (*ТФР*, с. 64-65).

2. «Проблема т о н а в литературе (смех и слезы и их дериваты). <...> Миросозерцательное значение слез и печали.

Слезный аспект мира. Сострадание. Открытие этого аспекта у Шекспира (комплекс мотивов). Спиритуалы. Стерн. Культ слабости, беззащитности, доброты и т. п. — животные, дети, слабые женщины, дураки и идиоты, цветок, все маленькое и т. п. <...> Сложные сочетания карнавальности с сентиментализмом (Стерн, Жан-Поль и другие)» (с. 401).

Другим важным источником являются записи разговоров с М.М.Б. Из тех, что сегодня опубликованы, тему *С.* затрагивают две, обе в связи с романом М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»[1]: друг от друга их отделяет менее года, одно свидетельство принадлежит С. Г. Бочарову, другое — И. Л. Крупнику. Проблема *С.* открывается в них с иной стороны, нежели в собственных текстах М.М.Б., и соприкасается с комментируемым отрывком теснее и непосредственнее. Здесь сказано то, о чем М.М.Б. намеревался написать, но не написал ни про роман Булгакова, ни про романы Достоевского — об образе Христа в традиции спиритуалов. Именно эта тема пунктиром обозначена в самом начале отрывка, при анализе главы «Великий инквизитор». Разговоры с М.М.Б. являются поэтому существенным дополнением и почти что (с известной поправкой на неизбежные потери при записи)

---

[1] М.М.Б. прочитал книгу в машинописи, переданной Е. С. Булгаковой через А. З. Вулиса, летом 1966 г. (см.: *Бочаров С. Г.* Об одном разговоре и вокруг него // НЛО, № 2 (1993), с. 72). О своем впечатлении он рассказал в короткой записке:

«Глубокоуважаемая Елена Сергеевна!

От всего сердца благодарю Вас за Ваше доброе письмо и за предоставленную мне возможность ознакомиться с романом Михаила Афанасьевича. Я сейчас весь под впечатлением от «Мастера и Маргариты». Это — огромное произведение исключительной художественной силы и глубины. Мне лично оно очень близко по своему духу. По приезде в Саранск я напишу Вам более подробно о своем впечатлении.

Мы будем очень счастливы видеть Вас этой зимой в Саранске.

С глубоким уважением
и благодарностью
М. Бахтин

14/XI 66 г.

Саранск, Советская ул., д. 31, кв. 30» (ОР РГБ, ф. 562, картон 33, № 37).

Более подробный отзыв М.М.Б. о романе не известен. Скорее всего, он так и не был написан.

устным автокомментарием к одному из важнейших мест неоконченного текста.

И. Л. Крупник (Запись разговора 7 июля 1969 г.):

«Спиритуалы считали: человек не нуждается ни в чем, он покорен истине. Истина всегда враждебна окружающему миру, она всегда с ним в конфликте.

Но как только истина становится "правдой", как только она канонизируется, она перестает быть истиной, окаменевает, она превращается в догму». <...>

«Спиритуалы считали, что именно в том истина, что Христос родился в Иудее, а не в Риме, что он из Назарета, а не царь, что родился он в скотских яслях.

Но главное: именно то важно, что нельзя доказать по-настоящему его существование.

Как только появляются подробные реалии, так все исчезает, исчезает вера и истина. Она превращается в классификацию.

Истина ирреальна, она в душе. Человек следует истине, истина освещает путь <...>.

С ним истина, и он не нуждается в признании, в проповедях, ни в чем. Только — "отойди от зла..."». (*Крупник Илья* «Отойди от зла...». О Михаиле Михайловиче Бахтине. Из записных книжек // Дружба народов, 1997, № 2, с. 202).

С. Г. Бочаров (Запись разговора 9 июня 1970 г.):

«Но говорил и всерьез о Христе у Булгакова, что это Христос в традиции спиритуалов, средневековых мистиков, последователей Иоахима Флорского, учивших о грядущей эре Святого Духа и новых отношениях человека с Богом, освобожденных от моментов авторитарности и подчинения. Тема спиритуалов была близка Бахтину, любившему повторять, что правда и сила несовместимы, правда всегда существует в смиренном облике, всякая власть, торжество губительны и самое словосочетание «торжество правды» есть contradictio in adjecto. Этой связью с традицией спиритуалов и был интересен ему Христос у Булгакова» (*Бочаров С. Г.* Об одном разговоре и вокруг него // НЛО, № 2 (1993), с. 72).

Следует, однако, иметь в виду, что исследование романов Достоевского с точки зрения традиции *С.* вряд ли должно было ограничиться уровнем образов, тем и мотивов. *С.* и, шире, «религиозное возрождение» XII-XIII вв. входят у М.М.Б. в круг идей,

образующих «философские основы гуманитарных наук», в той их части, которая касается *природы художественной правды* и *пределов*, или *границ*, в познании и художественном творчестве. Поэтому вопросы феноменологии образа, его соотнесенности с архитектоническим целым мира, любви и насилия в художественном образе являются не отступлениями от темы, как может показаться на первый взгляд, а философскими началами ее освещения.

Хотя все известные упоминания о *С.* относятся к 1960-м гг., идеи *С.* проникают и более ранние работы М.М.Б., образуя религиозно-философскую подоснову эстетических и литературоведческих исследований.

Устойчивый интерес М.М.Б. к *С.*, преимущественно в общем контексте истории францисканства, прослеживается с конца 1930-х гг., наиболее последовательно — в истории книги о Рабле. (Проблема отражения идей *С.* и, шире, францисканских идей в его ранних философских фрагментах еще ждет своего исследования.) В первом конспективном изложении будущей книги творчество Рабле рассматривается как «один из этапов истории францисканства», там же отмечены элементы францисканской традиции в образах Дж. Боккаччо и А. Франса («<Тетради к “Рабле”>», кон. 1938 — нач. 1939: *т. 4/1*). В *Р-1940* и *Доп.* (1944) францисканские мотивы звучат приглушенно, хотя само намерение усилить в книге линию итальянского Возрождения показательно (*Доп.*). В более свободные 1960-е гг. М.М.Б. возвращается к теме в уже упомянутом Введении к *ТФР* и черновике «<Добрейший метр Рабле>»: «Добрая человечность, смеющаяся над собой и потому неспособная на жестокость ради человечности (ощетинивший<ся> кровавый гуманизм). Человечность, не считающая себя последним словом. <...> Францисканское освящение материально-телесного низа. <...> Относительность малого и большого в процессах материально-телесной жизни, равенство космического и внутрителесного. Божественность всего. <...> Веселая доброта как высшее определение божественного» (*т. 4/2*).

В книге о Достоевском, ни в первой, ни во второй редакции, *С.* и францисканские мотивы прямо не называются и не обсуждаются. (О францисканских мотивах в «Братьях Карамазовых» см.: *Ветловская В. Е.* Pater Seraphicus // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 5. Л., «Наука», 1983, с. 163-178). Единственное и все-таки частное упоминание сделано опять же в книге о Рабле: «крик осла», возродивший князя Мышкина к новой жизни, напрямую связывается здесь с францисканской традицией

(*Р-1940*; *ТФР*, с. 88). Тема *С.* у Достоевского осталась, таким образом, нереализованным замыслом М.М.Б., имеющим, впрочем, свою длительную историю. Начатки ее обнаруживаются еще в рабочих тетрадях 1940-х гг., особенно отчетливо — во фрагменте 1943 г. «<Риторика, в меру своей лживости...>» (*т. 5*, с. 63-70), где затронут практически весь круг мотивов комментируемого текста: несовместимость правды и насилия, насилия и абсолюта, любовь в познании и художественном творчестве, границы художественного образа и, наконец, анализ главы «Великий инквизитор» с точки зрения традиции *С.*, хотя *С.* здесь ни разу не упомянуты.

В сравнении с записью 1943 г. в комментируемом отрывке, правда, ясно различим и дополнительный, полемический обертон, как отклик на дискуссию «Слово и образ» в журнале «Вопросы литературы» (№ 8 за 1959 г. — № 7 за 1960 г.), за ходом которой М.М.Б. внимательно следил (некоторые материалы, хранящиеся в *АБ*, прочитаны «с карандашом»; реакцию на дискуссию и последовавшие за ней статьи см. также в *Т-1*, *Т-2* и наброске «Об одной эстетической особенности образа», *АБ*)[1].

С содержанием дискуссии связаны отчасти «выпадающие» из круга собственных интересов М.М.Б. рассуждения об изобразительной и выразительной стороне образа, об отношении образа к ‘материалу’ и ‘наглядному представлению’. Проблематика отрывка полемически спроецирована на спор о сущности художественного образа, в результате чего из чужих терминов и тем складываются собственно бахтинские, стилистически созвучные его работам 1920-х гг. максимы о наглядном представлении как «эмбрионе образа» и об образе как «кусочке другого мира», выпадающем из «цепи обычных наглядных представлений», оценок, переживаний, понятийных мыслей.

* * *

Спиритуалы — в конце XIII в. в основном монахи францисканского ордена, преимущественно в Южной Франции и Средней Италии (позже и в меньшей степени — в Англии и Герма-

---

[1] Для М.М.Б. дискуссия имела вдобавок и определенное «личное» значение: В. В. Виноградов, подводя итог обсуждения (№ 5 за 1960 г., с. 73), после долгого перерыва назвал в печати имя М.М.Б. и исподволь вспомнил его ранние работы (см.: *т. 2*, с. 504, 516).

нии), последователи переработанного учения Иоахима Флорского (ок. 1132-1202).

Отождествление *С.* у М.М.Б. с сектой братьев свободного духа (fratres spiritus libertatis, secta liberti spiritu) (*Эткинд А.* Хлыст. М., 1998, с. 156-157) не точно. Взгляд на секту свободного духа и францисканских *С.* как на единое духовное движение, действительно, существует. В России он *словарно* закреплен статьей Вл. Соловьева «Мистика»: «...еретическая теософия Средних веков унаследовала от древних гностиков тот принцип, что для чистого все чисто, духовному все позволено, и для совершенного ведения необходимо все испытать. В этом смысле развилось с XIII в. движение так назыв. братьев свободного духа или спиритуалов, куда были вовлечены многие члены францисканского ордена» (Словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1890. Т. 37, с. 456). Почвой для сближения *С.* с еретическими сектами является, во-первых, усвоенный под влиянием иоахимизма элемент метафизической утопии (вера в преображение человека еще в посюстороннем мире), во-вторых, дальнейшая история ордена: последователи *С.*, фратичеллы и бегины, радикализовавшие их идеи и прежде всего культ евангельской бедности, в начале XIV в. порвали с церковью. (См. наприм.: *Ehrle Franz O. I.* Die Spiritualen, ihr Verhältniss zum Franziskanerorden und zu den Fraticellen // Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte. Berlin, I /1885/, III /1886/). В отличие от В. С. Соловьева, М.М.Б., как К. Бурдах, И.-Х. Хук и многие другие исследователи религиозной жизни средневековой Европы, говорит о *С.* не расширительно, а терминологически точно и исторически конкретно, как об этапе францисканства, и рассматривает их идеи в контексте религиозного подъема XII-XIII вв. в таком ряду: Франциск Ассизский, Иоахим Флорский, спиритуалы (см.: *ТФР*, с. 64). Это уточнение важно отнюдь не только с точки зрения спора о терминах. Немногочисленные упоминания о влиянии *С.* на позднейшую философию и литературу свидетельствуют, что, говоря о *С.* и францисканстве, М.М.Б. в ряде случаев имеет в виду общий комплекс идей. Чтобы очертить его точнее, необходимо учитывать не только историю францисканского иоахимизма на рубеже XIII-XIV вв., но и взгляд на *С.* в начале XX в., когда после продолжительного, более чем пятивекового, перерыва к воззрениям Франциска Ассизского и Иоахима Флорского возник новый, окруженный эмоциональным ореолом, необычайно широкий интерес.

Особое место *С.* в истории религиозных движений Средневековья было обусловлено соединением в их доктрине францисканской практики и иоахимовских (и псевдоиоахимовских) идей. Учение Иоахима Флорского (Joachimus Florensis, Gioacchino da Fiore), монаха Цистерцианского ордена, основавшего ок. 1191 г. монастырь Сан-Джованни ин Фьоре как центр нового, Флорского ордена, изложено в «Согласовании Нового и Ветхого Заветов» («Concordia novi ac veteris testamenti»)[1]. Два других сочинения Иоахима, признающихся подлинными, «Enchiridion in Apocalypsim» и «Psalterium decem chordarum», повторяют, расширяют и варьируют его первый и главный труд.

Под 'Concordia' Иоахим понимает отношение соответствия между событиями, лицами, борениями Нового и Ветхого Заветов. Ставя рядом, например, Авраама и Захарию, Иакова и Иисуса, двенадцать патриархов и двенадцать апостолов, он стремится вывести правило согласования обоих Заветов и тем самым постичь скрытый за буквой Писания вечный духовный смысл, intellectus spiritualis. Путь к постижению этого высшего смысла историчен и лежит через разделение времени на три «мировые состояния», или эры, сообразно трем ипостасям Бога — Отца, Сына и Святого Духа. Эре Бога-Отца соответствует Ветхий Завет, Бога-Сына — Новый Завет, грядущей эре Св. Духа — вечное Евангелие (Evangelium aeternum). Св. Дух, исходящий от Отца и от Сына, однажды обратит букву Писания в непреходящий духовный смысл; этот опосредованный Св. Духом смысл и будет «вечным Евангелием», доступным духовному пониманию («sensus spiritualis»). («Concordia» изобилует аллегориями и толкованиями слов. Характеристику трех сменяющих друг друга эпох Иоахим сопровождает рядами символических образов: трава — колос — пшеничное зерно, звездный свет — утренняя заря — полуденное солнце и т. д.) В ветхозаветную эру Бог открывается

[1] Русский перевод некоторых глав из второй и четвертой книг «Concordia», выполненный по изданию Abbat Joachim of Fiore. Liber de Concordia Veteris ac Novi Testamenti // Transaction of the American Philosophical Society. V. 73. Part. 8. 1983, см.: Антология средневековой мысли: Теология и философия европейского средневековья. Т. 1. СПб., 2001, с. 509-537 (пер. и прим. М. Я. Якушиной, ред. пер. С. С. Нерестина).

человеку как всевластный господин, а человек подчиняется ему как раб; в новозаветную эру эти отношения подобны отношениям отца и дитя, проникнуты сыновним послушанием; грядущая эра Св. Духа сообщит им характер неслиянного единства, озарит любовью, свободной от моментов подчинения и страха.

Каждая эра исчерпывает свое содержание в повторяющейся последовательности этапов или «смятений» (tribulationes), соответствующих печатям Апокалипсиса; эти периоды не наступают внезапно и не отменяют предыдущих: новое вырастает из глубины уходящего, начало следующего периода приходится на зенит предшествующего, что позволяет умозаключать от прошедшего к будущему. Выявление эры Св. Духа должно начаться ок. 1260 г. Тогда в лоно церкви войдут отторгнутые ее члены, греки и иудеи, и властная церковь Петрова претворится в церковь Иоаннову, отказавшуюся от бремени богатства и мирской власти и управляемую монахами-бессребрениками; дух свободы, любви и мира победит насилие и устранит самую его возможность.

Нельзя сказать, что иоахимовская идея совсем не имела прошлого. Немецкий исследователь иоахимизма И.-Х. Хук находит предтечи «Concordia» в пластических образах искусства раннего Средневековья (*Huck J. Ch.* Joachim von Floris und die joachitische Literatur. Freiburg u. Breisgau, 1938, S. 134). С. А. Котляревский называет в этой связи учение о трех эпохах — закона, благодати и Божьего царства — Иоанна Скота Эриугены (Johannes Scotus Eriugena, IX в.), признавая, однако, что пантеистическая философия Эриугены в общей исторической перспективе лежала на иной линии, нежели сочинения Иоахима (*Котляревский С. А.* Францисканский орден и римская курия в XIII и XIV веках. М., 1901, с. 187).

Широкое распространение иоахимизма началось уже после смерти его создателя и сопровождалось настоящим потоком псевдоиоахимовских сочинений (их критический анализ см.: *Huck J. Ch.* Joachim von Floris und die joachitische Literatur. Freiburg u. Breisgau, 1938). Во второй половине XIII в. учение Иоахима Флорского («вещего Иоахима», как говорит о нем Данте, — Рай. XII, 140) проникло во францисканский орден, затронув партию наиболее ревностных последователей Франциска Ассизского, резко протестовавших против обмирщения церкви; в конце XIII в. они стали называться *С.*

Главным источником, по которому можно судить о распространении иоахимизма среди францисканцев, является хроника

Салимбене Пармского; наиболее заметными памятниками францисканского иоахимизма — приписанный Иоахиму «Комментарий к Исайе и Иеремии» и «Введение в Вечное Евангелие» («Introductoris ad Evangelium aeternum», 1252) Герардина де Борго, впоследствии осужденное и преданное сожжению. Предсказание Иоахима Флорского о духовных людях, которые перед началом третьей эры соберутся в два ордена для проповеди вечного Евангелия, в «Комментарии к Исайе и Иеремии» спроецировано на доминиканцев и францисканцев, с явным предпочтением последним (в доминиканском ордене идеи Иоахима Флорского имели меньшее распространение). Сам Франциск Ассизский в псевдоиоахимовской литературе почитался как апокалипсический ангел, провозвестник вечного Евангелия (Откр. 14, 6).

Органическое приятие и мощное развитие иоахимовских идей в среде францисканцев на рубеже XIII-XIV вв. объясняют обычно в том числе сходством духовных устремлений Франциска Ассизского и Иоахима Флорского. Оба проповедовали возвращение к идеалам апостольской жизни и культ евангельской бедности, оба отказались «от теологической учености, от церковной власти и господства, от иерархического глянца, от догмы и буквы», оба были сторонниками благочестия, идущего от сердца, и потому оба опирались на силу поэзии и музыки (см.: *Burdach K.* Reformation, Renaissance, Humanismus, S. 45-46). Франциск проповедовал своим ученикам живое сочувствие к распятому и страдающему Христу, как если бы это страдание не было отделено ни временем, ни пространством. Сам Франциск не мог вспомнить без слез о крестной муке Христа. Скорбящая у креста Богоматерь сильнее всего выражала это живое сострадание. Мотив сострадания мукам Христа и Девы Марии с небывалой проникновенностью выражен и в стихах религиозного поэта и мистика-спиритуала Якопоне да Тоди, скорбящий, «слезный» тон которых упомянул, комментируя записи М.М.Б., С. С. Аверинцев (*ЭСТ*, с. 407).

В конце XIII в. *С.* сосредоточились главным образом в двух центрах: в Южной Франции, во главе его стоял Петр Оливи, и в Средней Италии, его идеологом был Убертин да Касале. Итальянские *С.* отличались бóльшим радикализмом. Спор Убертина да Касале, приверженца строгого орденского устава, с генералом францисканского ордена Маттео д'Акваспартой, сторонником умеренности, упомянут в «Божественной Комедии» Данте (Рай. XII, 124-126). Неизбежные, иногда тончайшие, различия во взглядах южно-французских и итальянских *С.* не препятствуют тому, чтобы рассматривать их как единое духовное движение

внутри францисканского ордена на рубеже XIII-XIV вв. И Петр Оливи и Убертин да Касале следовали учению Иоахима Флорского о трех эрах; оба почитали евангельскую бедность как условие прочих добродетелей; у обоих в истолковании будущего отмечен как светлый, так и мрачный момент: мрачный, ибо духовное очищение виделось им уделом немногих (избранность становилась причиной не торжества, а печали); светлый — вследствие того, что плотская церковь будет осуждена и ей на смену придет церковь Св. Духа с ее вечным Евангелием и близостью к Богу.

Многочисленные трактаты Петра Оливи («Quaestiones», «Postilla» и др.), письма Кларена, «Arbor vitae crucifixae» Убертина да Касале, разъясняющие программу *С.*, были адресованы скорее их противникам, нежели сторонникам — к схоластической учености *С.* относились в целом неодобрительно. В *С.* не было той радостной энергии, которая одушевляла первых членов францисканской общины. Стремление к деятельной жизни уравновешивалось у них идеалом пассивности и созерцательности, основанном на убеждении, согласно которому человек не нуждается ни в чем, кроме истины.

История францисканских *С.* завершается в начале XIV в. Совместное пребывание в ордене *С.* и конвентуалов, осуждавших иоахимизм сторонников полного подчинения церкви, служило источником постоянных раздоров. Декларация Вьенского собора 1312 г. «Exivi de paradiso», провозгласившая в том числе запрещение собственности, как явную уступку *С.*, не умиротворила орден. В конце 1310-х гг. на *С.* смотрят уже как на открытых еретиков; с этого времени партии *С.* во францисканском ордене больше не существует, стоящими вне связи с орденом объявляются и их последователи, фратичеллы и бегины.

Несмотря на краткость существования партии и очевидную несклонность *С.* к насаждению собственных взглядов, некоторые их идеи были усвоены европейским Ренессансом. Восходящее к Евангелию и воскрешенное Франциском Ассизским, Иоахимом Флорским и *С.* убеждение, что истина не авторитарна, а в истории возможна ненасильственная смена, нашло свой отклик в церковной, политической и эстетической сферах: в возвращении от практики Крестовых походов к апостольской традиции христианского мессианизма, в идеале ненасильственной государственной и политической смены (см., например: «О монархии» Данте), наконец, в идее реформации внутреннего человека, покоящейся на представлении о том, что в основе религиозного чувства лежит внутреннее личностное переживание, которое мо-

жет быть проявлено и усилено поэзией, музыкой, живописью (чаяние обновления души человеческой в «Новой жизни» Данте).

В Новое время европейское искусство и философия в целом оставались глухи к францисканским и иоахимовским идеям и образам. Возрождение живого интереса к Франциску Ассизскому и истории францисканства поверх конфессиональных границ началось на рубеже XVIII-XIX вв. в среде университетских интеллектуалов, а затем, в конце 1830-х гг., в кругу немецких романтиков поколения К. Брентано. В середине XIX в. после переложения «Песни творения» («Il Cantico delle creature»), подготовленного Ф. Шлоссером и Э. Штейнле, и труда А.-Ф. Озанама, акцентировавшего значение Франциска для духовной подготовки итальянского Возрождения (*Ozanam A. F.* Saint François // *Ozanam A. F.* Œuvres complètes. Éd. 2. V. 5. Paris, 1859), интерес к францисканству вышел за пределы университетских стен и узких литературных кругов, достигнув своего пика в начале XX столетия, после появления книг П. Сабатье и Г. Тоде (*Sabatier P.* Vie de Saint François d'Assise. Paris, 1893; *Thode H.* Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin, 1885), а также издания Полем Сабатье латинского извода «Цветочков» («Fioretti») (1902).

Влияние иоахимизма на духовную и интеллектуальную жизнь начала XX в. не было столь явным и всеобщим, как воздействие францисканских идей и самой личности Франциска Ассизского. Стимулом к возрождению учения Иоахима Флорского стали новые физические открытия, изучение атома и создание теории относительности. Кризис философии перед лицом новых представлений о строении вселенной и нового релятивизма заставил вспомнить идею трех «мировых состояний» средневекового мистика. Воздействие иоахимизма, скрытое и тщательно отрефлектированное в философских сочинениях, прорывалось наружу в эссеистике и литературной критике. «Все мы были свидетелями того, как открылись врата нашего времени, чтобы пропустить человечество из эры Логоса в эру Святого Духа <...>. Я слушаю и не перестаю удивляться: всюду в лекциях по атомистике и физике говорится об относительности... электронов и ядра, вокруг которого вращаются электроны. Относительность во всем. Во всех отношениях. Не является ли это знаком того, что "наша" эра начинает эру Святого Духа?» — писала Е. Шмидт-Паули в рецензии на «Weltinnenraum» Рильке (Цит. в пер. по: *Huck J. Ch.* Joachim von Floris und die joachitische Literatur. S. 3).

(В ряду контекстов, наиболее существенных для восприятия идей францисканского иоахимизма в России первых десятилетий XX в., необходимо к тому же особо отметить идею «третьего возрождения» и ее религиозно-философское освещение, однако сколько-нибудь подробный анализ этой самостоятельной и сложной проблемы остается, по необходимости, за пределами нашего комментария.)

С известной долей условности можно поэтому сказать, что необычайно быстрое распространение сведений о Франциске Ассизском и Иоахиме Флорском в литературе, искусстве и философии начала XX в., как в Европе, так и в России, шло по двум направлениям: эстетизации и религиозно-философского осмысления. Первое, по точному замечанию С. С. Аверинцева, нередко сопровождалось «сентиментально-эстетической стилизацией» (*Аверинцев С. С.* Введение // Истоки францисканства. 1996, с. 15); второе стремилось на языке философии выразить религиозное чувство «новой, необычайно свежей фазы христианства», которое в первые десятилетия XX в. переживало поколение М.М.Б.

Оглядываясь на 1910-е гг. из тех же лет, в которые М.М.Б. набрасывал свой отрывок «<Риторика, в меру своей лживости...>», Б. Л. Пастернак с предельной ясностью сказал об этом чувстве в первой рукописи «Доктора Живаго»: «Наше время заново поняло ту сторону Евангелия..., которую издавна лучше всего почувствовали и выразили художники. Она была сильна у апостолов и потом исчезла у отцов, в церкви, морали и политике. О ней горячо и живо напомнил Франциск Ассизский, и ее некоторыми чертами отчасти повторило рыцарство. И вот ее веянье очень сильно и в девятнадцатом веке. Это тот дух Евангелия, во имя которого Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности. Это мысль, что общение между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что она значительна» (цит. по: *Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак. Биография. М., 1997, с. 614).

Критическое осмысление судеб идей Франциска Ассизского, Иоахима Флорского и *С.* в начале XX в. осталось за пределами известных работ М.М.Б. Мы почти не имеем сведений о том, какой круг литературы входил в его поле зрения, тем более, каким источникам и в какой мере он отдавал предпочтение. В трудах М.М.Б. зафиксирована только уже упоминавшаяся книга К. Бурдаха (о *С.*: S. 48-52; краткий конспект М.М.Б. см.: *т. 4/I*). Очевидно, что ею библиографический список не ограничивался. Кроме уже перечисленных книг в гипотетический перечень с большой

долей вероятности и разной мерой критической оценки могли входить работы Э. Жебара, В. Герье, Л. П. Карсавина, Г. Грундмана (*Жебар Э.* Начала Возрождения в Италии. СПб., 1900; *Его же.* Мистическая Италия. История религиозного Возрождения в средние века. СПб., 1900; *Герье В.* Франциск Ассизский, апостол нищеты и любви. М., 1908; *Карсавин Л. П.* Очерки религиозной жизни в Италии XII-XIII веков. СПб., 1912; *Его же.* Основы средневековой религиозности в XII-XIII веках, преимущественно в Италии. Пг., 1915; *Grundmann H.* Studien über Joachim von Floris. Leipzig, 1927), а также книги Д. Гильдебранда, И. Йоргенсена и Л. Циглера, библиографические ссылки на которые были выписаны М.М.Б. при конспектировании «Wesen und Formen der Sympathie» Макса Шелера во время подготовки *ПТД* в 1927 или 1928 гг. (*Hildebrand D. v.* Der Geist des hl. Franziskus und der dritte Orden. München, 1921; *Ziegler L.* Gestaltwandel der Götter. 3. Auflage. Bd. 1-2. Darmstadt, 1922; *Jörgensen Joh.* Der heilige Franz von Assisi. Eine Lebensbeschreibung. 7. Auflage. München, 1922 — *АБ*; *т.* 2, с. 663).

По всей видимости, М.М.Б. могло быть близко намерение К. Бурдаха проследить судьбу понятий 'возрождение' ('regeneratio') и 'обновление' ('renovatio') и судьбу «идеи-образа возрождения» от апостольской традиции до Франциска Ассизского и Иоахима Флорского и от них до новейшей философии, а также стремление Г. Грундмана рассмотреть учение о трех мировых состояниях как герменевтический метод постижения смысла истории.

Отголоски «герменевтической техники» Иоахима, по замечанию С. С. Аверинцева, можно различить в философском конструировании смысла истории у Гегеля, Шеллинга и особенно у Вл. Соловьева. С известной осторожностью можно говорить о ее влиянии и на М.М.Б. Идеи ненасильственной исторической смены и не стремящейся к самоутверждению правды проникают работы М.М.Б., начиная с 1930-х гг., но особенно отчетливо звучат в его рабочих записях «<Риторика, в меру своей лживости...>» и *Доп.* (В *Доп.* они спроецированы на жанровую историю трагедии, от Софокла до Шекспира, и полифонический роман Достоевского. См.: *т. 5*, с. 81-99, 467-470). В 1960-е гг. концепция истории М.М.Б. получает терминологическое оформление в категории «большого времени». «Большое время», в котором, в отличие от замкнутых в себе исторических и культурных циклов, «ничто не умирает, но все обновляется» (с. 461), а также герменевтически связанные с ним понятия 'большое тело' (*Р-1940*, *ТФР* и др.) и 'большие судьбы слова и образа' (*т. 5*, 139) отмеча-

ют хронотопические и ценностные координаты мирового целого, позволяя включить Достоевского в мировую литературу, историю и философию во всем их существующем объеме и вместе с тем расслышать в бесконечном диалоге его романов голоса средневековых мистиков.

[1]Цитата из книги Ф. Ницше «Человеческое, слишком человеческое» («Menschliches, Allzumenschliches», 1878).

ОБЩАЯ ПРЕАМБУЛА К «РАБОЧИМ ЗАПИСЯМ 60-х — начала 70-х годов»

В данном блоке материалов собраны рабочие бахтинские записи текущего характера за период с начала 60-х гг. до 1974 г. Это четыре тетради разной степени сохранности, заполненные в разное время в пределах указанного периода. Конкретных указаний на время написания в рукописях не содержится, поэтому порядок публикации тетрадей определялся исходя из предположительно установленных по результатам текстологического и тематического анализа датировок каждого автографа. Так как ни одна из четырех рабочих тетрадей не имеет авторского заглавия, им присвоена порядковая нумерация в соответствии с предположительно установленной очередностью написания: *Тетрадь 1* (в дальнейшем — *Т-1*), *Тетрадь 2* (*Т-2*), *Тетрадь 3* (*Т-3*), *Тетрадь 4* (*Т-4*).

В конце архивного блока помещены также несколько записей этого же периода, сохранившихся на отдельных разрозненных листах. Этот раздел блока рабочих записей озаглавлен «*Разрозненные листы*» (в дальнейшем — *РЛ*), и так как эти записи также не имеют авторских заглавий, каждому отдельному автографу присвоена порядковая нумерация в соответствии с очередностью их размещения в наст. издании (*РЛ-1*, *РЛ-2* и т. д.).

Настоящие записи публиковались со значительными купюрами в *ЭСТ* в составе двух работ: «*Из записей 1970-1971 годов*» (*Зап.*) и «*К методологии гуманитарных наук*» (*МГН*).

Своеобразие смыслового и стилистического рисунка этих рабочих записей неоднократно отмечалось в литературе (говорилось, напр., о некоем особом жанре лабораторных заметок). Вместе с тем следует иметь в виду, что публикуемые здесь записи являются «рабочими» в прямом смысле; они делались для себя и не предполагались М.М.Б. к публикации. Темы в большинстве случаев — традиционно бахтинские, но форма их подачи отлична от формы подачи в законченных работах. Помимо смысловой концентрированности и синтаксической эллиптичности, тематических перепадов, стилистических вариаций и др., записям свойст-

венно «многоголосие». Обновленная модификация той или иной из традиционных бахтинских тем могла в них инициироваться текущим чтением, поэтому в записях часто подразумеваются или непосредственно присутствуют «чужие голоса», с которыми бахтинский текст вступает в разнообразные соотношения — от безоценочного конспекта до скрытой полемики (см. ниже).

Предшествующие публикации фрагментов из рабочих записей содержали ряд неточностей, которые исправлены в наст. изд. Неточности были связаны: 1) с неверной датировкой автографов, 2) с нарушениями их авторской композиции и 3) с нераспознанными конспективными фрагментами.

Уточнение датировки. По результатам текстологического и тематического анализа записей уточнена их указанная в предшествующих публикациях датировка: значительная часть настоящих рабочих записей (*Т-1* и *Т-2*) делалась не в начале 70-х, как это определено в *ЭСТ*, а в 60-е гг. Рабочие тетради заполнялись поочередно, и каждая из них соответствует определенным годам в рамках указанного периода. Конкретные сроки заполнения каждой тетради оговорены в соответствующих постраничных прим.

Уточнение датировки и хронологической последовательности заполнения рабочих тетрадей производилось по результатам текстологического анализа самих автографов и по результатам сравнения тематического состава записей с сохранившимися в *АБ* изданиями того времени, содержащими многочисленные бахтинские пометы. В своем основном массиве это журналы — ВЛ, ВЯ, ВФ и «Русская литература», но также некоторые монографии и сборники по литературоведению, семиотике, лингвистике и др. Читавшиеся М.М.Б. книги и журналы помечены слева или справа от абзацев вертикальными линиями — от одной до четырех в зависимости от степени важности, придаваемой данному абзацу (аналогично помечались М.М.Б. при перечитывании и собственные записи). Иногда от последней вертикальной линии идет небольшая горизонтальная черточка вбок, означающая, вероятно, усиление критического отношения либо место, которое нужно особо иметь в виду при возможном последующем обращении к данной теме.

Судя по пометам, М.М.Б. пристально следил за дискуссиями и тенденциями того времени. В результате сопоставительного анализа установлено, что в записях имеются не только тематические параллели с помеченными М.М.Б. периодическими изданиями, но и прямые смысловые аллюзии к конкретным публикациям, а в ряде случаев и дословные совпадения, включая конспективные фрагменты. С другой стороны, многое из заинтересовавшего М.М.Б. в текущей периодике никак в рабочих записях не отражено. В настоящем издании оговариваются и используются только те пометы в читавшейся М.М.Б. литературе, которые

имеют непосредственное отношение либо к датировке, либо к тематике комментируемых записей.

Восстановление авторской композиции записей. До настоящего времени данные записи издавались не полностью и без соблюдения аутентичности содержащих их рабочих тетрадей. Обе публикации (*Зап.* и *МГН*), в которых данные записи издавались ранее, были составлены из фрагментов разных тетрадей, рассматриваемых на момент публикации как написанные в один и тот же небольшой период времени (начало 70-х гг.). Как стало понятно по уточненным датировкам, это не только нарушало авторскую композицию записей, дезавуируя аутентичность каждой рабочей тетради, но и привело к смешению фрагментов разных временны́х периодов.

В *Зап.* фрагментарность входила в замысел публикации, по своему жанру предполагавшей выдержки (что и было зафиксировано в заглавии: «*Из записей...*»). Неточности связаны здесь в основном с неверной датировкой всех использованных рабочих записей только началом 70-х гг. Нарушения же авторской композиции в *МГН* составляют особую проблему.

Проблема *МГН*. Со времени первых публикаций в *АБ* в отдельном конверте с надписью «*К методологии гуманитарных наук*» хранились соответствующие бахтинские автографы, и сомнений в авторской целостности *МГН* до последнего времени не было. При подготовке к изданию настоящего тома, когда были подняты относящиеся к данной публикации архивы, систематизированы даты, события и уточнена по воспоминаниям участников история первых публикаций *МГН*, выяснилось, что автографа *МГН* как такового не существует и что записи, хранящиеся в качестве единого автографа *МГН*, представляют собой не законченный цельный текст якобы «*последней написанной М.М.Б. работы*» (*ЭСТ*, 409), а неавторскую компоновку и обработку нескольких разновременных рабочих автографов.

По свидетельству В. В. Кожинова, несколько разных тематически близких автографов были самостоятельно сведены им в общий текст, взяты на машинку и отредактированы. Эта отредактированная машинопись была передана в конце 74 или начале 75 года на просмотр М.М.Б., но М.М.Б., по уточненным воспоминаниям Кожинова, машинопись не просматривал (в ней не оказалось бахтинских помет) и замысел предложенной публикации не обсуждал. Текст этой несанкционированной машинописи под названием «*К методологии литературоведения*» был издан Кожиновым в Контексте-74 в качестве посмертной публикации М.М.Б. (сборник был сдан в набор 28.3.75; машинопись данного текста в *АБ* отсутствует).

Анализ этого первоначально опубликованного текста в его сравнении с сохранившимися автографами показал, что он был

произвольно составлен из фрагментов четырех разных архивных источников: из серединной части *Т-4*, из двух автографов, входящих в разные «единицы хранения» блока разрозненных листов (*РЛ-1* и *РЛ-2*), а также из фрагментов текста «К философским основам гуманитарных наук» (записей начала 40-х гг.), введение которых в первую публикацию стало впоследствии источником ошибочной версии о написании М.М.Б. целостной работы о методологии гуманитарных наук на основе этого текста 40-х гг. В первой публикации были сделаны также многочисленные композиционные перестановки абзацев внутри цельных фрагментов разных автографов, купюры и метатекстовые редакторские вставки «от себя». Впоследствии все использованные бахтинские автографы были сложены вместе и переданы Кожиновым в *АБ* в качестве одной единицы архивного хранения.

Публикаторами *МГН* в *ЭСТ*, основывавшимися на этой единице архивного хранения, композиционные перестановки первого издания в «Контексте-74» и метатекстовые редакторские вкрапления были выявлены, оговорены и исправлены. Записи начала 40-х гг. («К философским основам гуманитарных наук») были помещены отдельно (в примечаниях к *МГН*), а текст *МГН* был опубликован (с небольшими купюрами) в его выправленной и, как тогда казалось, непосредственно авторской композиции — то есть в том порядке, в каком Кожиновым были сложены в общей единице архивного хранения три на самом деле разных и произвольно сведенных воедино бахтинских автографа. Было изменено (по сравнению с «Контекстом-74») и название. В *ЭСТ* работа была опубликована под заголовком *«К методологии гуманитарных наук»*, поскольку именно так был озаглавлен М.М.Б. тот рукописный фрагмент, который был условно положен в этом составном псевдоавтографе как его начало (подробней см. комм. к *Т-4*). После *ЭСТ* автограф записей «К философским основам гуманитарных наук» был отъединен и хранился отдельно, три же других использованных автографа — поскольку сохраняла силу версия о написании М.М.Б. специальной работы с таким названием и о санкционировании им первой публикации в «Контексте-74» — продолжали храниться в *АБ* как одна единица хранения под названием *«К методологии гуманитарных наук»*.

Однако никаких помет М.М.Б., которые свидетельствовали бы о его замысле свести эти три разных автографа в единую работу, в самих автографах нет. По всем текстологическим показателям — отсутствие сплошной нумерации, разный тип бумаги, разные ручки, разная степень сохранности и т. д. (подробное текстологическое описание автографов см. в соответствующих прим.) — это три разрозненных и написанных в разное время рабочих фрагмента. Судя по количеству разного рода описок, пропусков букв и слов, синтаксическим погрешностям и т. п., а

также по отсутствию вторичных помет сбоку от записей, эти три рабочих автографа, из которых был составлен текст его «последней работы», даже не перечитывались М.М.Б. Потерял силу и факт авторского заглавия работы (подробно об этом и других обстоятельствах, связанных с проблемой *МГН*, см. комм. к *Т-4*; см. также следующий ниже раздел «*Проблема нераспознанных конспектов*»).

Таким образом, факт существования «последней» работы М.М.Б., написанной по методологии гуманитарных наук, дезавуируется: название *МГН*, как и сам известный под таким названием текст, исключается из состава законченных бахтинских работ. Дезавуируется и существовавшая до сих пор скомпилированная композиция записей. В наст. издании три ранее искусственно объединенных автографа опубликованы раздельно на своих исходных местах (*Т-4*, *РЛ-1* и *РЛ-2*). Текст «К философским основам гуманитарных наук» опубликован в пятом томе Собр. соч.

Проблема нераспознанных конспектов. Одна из сложностей для адекватного восприятия тех фрагментов данных записей, которые связаны с текущим чтением, состоит в определении демаркационной линии между бахтинским и чужими голосами. Определить эту демаркационную линию не всегда легко, поскольку чужой голос не везде констатируется в записях прямо; иногда он без всяких на то указаний вплетается внутрь собственно бахтинского смысла, испытываясь на возможность гибридного сосуществования, иногда, наоборот, бахтинский смысл внедряется в чужую речь и т. д. По-разному построены и часто ведущиеся в рабочих записях конспекты: в одних случаях это беглая и безоценочная фиксация чужого мнения, в других случаях конспект усложняется критической или позитивной бахтинской интонацией.

Дополнительную сложность составляет то обычное для не рассчитанных на внешнего читателя рабочих записей «для себя» обстоятельство, что в них имеются и такие конспективные фрагменты, в которых не содержится прямого указания на сам факт конспектирования. Если для автора чужеродность таких фрагментов всегда самоочевидна, то для постороннего читателя не только найти, но и предположить их наличие трудно (нет отчетливого формального стимула для такого поиска). Когда же предполагаемый оппонент или цитируемый автор читателю неизвестны и тем более — когда нет установки на поиск возможного оппонента или чужого слова, реальное смысловое наполнение текста можно не почувствовать или вовсе обмануться, приняв, напр., фиксацию мнения оппонента или даже непосредственный конспект за прямое слово самого М.М.Б. Это не абстрактная, а вполне конкретная опасность — именно это, в частности, случилось и с данными записями.

Выяснилось, что внутри уже публиковавшихся фрагментов данных рабочих записей имеется несколько таких скрытых и нераспознанных ранее конспектов, в том числе и в записях, которые считались «последней работой М.М.Б.» (*МГН*). В первом составляющем этот псевдоавтограф фрагменте на сегодня обнаружены два иногда дословных, иногда реферативных или резюмирующих конспекта (работ С. С. Аверинцева и М. М. Субботина), осложненных диалогической реакцией М.М.Б. Это обстоятельство существенно сказывается на смысле уже известного текста. Так, например, часто цитируемые фразы из *МГН*, как бы открывающие в *ЭСТ* после пробелов (сделанных при публикации произвольно, но композиционно угаданных верно — см. соответствующие прим.) некие новые смысловые блоки: «*Точные науки — это монологическая форма знания: интеллект созерцает вещь и высказывается о ней*» и «*Содержание как новое, форма как шаблонизированное, застывшее старое (знакомое) содержание*» в действительности являются почти дословными конспектами, в первом случае — аверинцевской фразы из статьи в КЛЭ о символе, во втором — абзаца из статьи М. М. Субботина (подробное описание обнаруженных конспективных фрагментов см. в прим. к *Т-4*). Сложно построенным, с рассуждениями «в сторону», но все же именно конспектом Аверинцева является и известный пассаж из *МГН* про символ и образ, в том числе и цитата из Пастернака. Наличие продолжительных и post factum очевидно *ино*стилевых конспективных фрагментов подтверждает, что бахтинской работы под названием *МГН* не существовало (эта нелепая ситуация была бы невозможна, если бы М.М.Б. действительно санкционировал публикацию в «Контексте-74»).

О других нераспознанных конспектах см. постраничные прим.

Принцип публикации. В наст. издании рабочие записи публикуются в их восстановленной авторской композиции (с соблюдением аутентичности тетрадей и временны́х границ) и полностью, то есть включая все изымавшиеся ранее мелкие тематические блоки, конспективные фрагменты, составленные по читаемой литературе библиографические списки и др. Ознакомление с полным объемом записей не оставляет сомнений в их рабочем характере. Они велись «порциями» более десяти лет, иногда с большими перерывами, с частой сменой тем, перемежаемых библиографическими списками и либо эксплицированными, либо неэксплицированными конспектами.

Полностью воспроизведена также (для адекватного восприятия читателем сугубо рабочего характера записей) авторская пунктуация. Напр.: «*Ненависть и презрение исключают друг друга» Шопенгауэр* (21). В случае правки публикуется последний вариант; исправлены только явные описки; лишь некоторые из

встречающихся синтаксических и стилистических погрешностей отмечены в прим.

Характер примечаний. В связи с описанными выше особенностями данных рабочих записей М.М.Б. примечания к ним носят не столько общесодержательный и концептуальный, сколько текстологический и реально-исторический характер. Примечания имеют своей главной целью прояснение диалогической, смысловой, риторической и стилистической структуры записей, что требует восстановления конкретных реалий того культурного контекста, на фоне которого делались записи в каждой относящейся к разным годам тетради, и выявления возможных параллелей между этими реалиями и бахтинским текстом (сведения об основных дискуссиях соответствующего периода, схожих по темам с бахтинскими записями; выявление отразившихся в записях общих направлений отечественного литературоведения и главных «внутренних» именных оппонентов; установление неэксплицированных конкретных аллюзий к текущей периодике; выявление неявных «островков» чужой речи, нераспознанных конспектов, скрытой полемики, опосредованных аллюзий; определение их возможного влияния на бахтинские формулировки традиционных тем и т. п.). Без такого реально-исторического комментария какие-либо концептуальные и оценочно-содержательные суждения по поводу «концепции Бахтина» — в том виде, как она отразилась в данных записях, — были бы преждевременны.

В связи с этим все приведенные в примечаниях ссылки на литературу о М.М.Б. сознательно ограничены, как и в пятом томе собр. соч., рамками того времени, в которых велись сами записи.

Прижизненные рецензии и отклики. Среди предположительно читавшейся М.М.Б. во время ведения данных записей литературы имелись именные рецензии на бахтинские книги.

После выхода *ППД* в «Литературной газете» было опубликовано несколько дискуссионных статей о М.М.Б.: *Дымшиц А.* Монологи и диалоги (ЛГ, 1964, 11 июля, № 82), *Василевская И., Мясников А.* Разберемся по существу (ЛГ, 1964, 6 августа, № 93), *Асмус В., Ермилов В., Перцов В., Храпченко М., Шкловский В.* В редакцию «Литературной газеты» (ЛГ, 1964, 13 августа, № 96), *Дымшиц А.* Восхваление или критика? (ЛГ, 1964, 13 августа, № 96); см. также *Куканов А., Конкин С.* Проблемы поэтики Достоевского (Советская Мордовия, 1964, 2 февраля, № 28). Затем последовало несколько рецензий и отзывов: *Фридлендер Г.* Новые книги о Достоевском (Русская литература. 1964, № 2), *Евнин Ф. И.* О некоторых вопросах стиля и поэтики Достоевского (Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1965, т. XXV, вып. 1), *Шубин Л.* Гуманизм Достоевского и достоевщина (ВЛ, 1965, № 1), *Поспелов Г.* Преувеличения от увлечения (ВЛ, 1965, № 1), *Бурсов Б.* Возвращение к по-

лемике (Октябрь, 1965, № 2), *Днепров В.* Идеологическое и социальное (ВЛ, 1971, № 11).

После выхода *ТФР* последовали рецензии: *Конкин С.* Глубокое и оригинальное исследование (Советская Мордовия, 1966, 12 апреля, № 85), *Пинский Л.* Рабле в новом освещении (ВЛ, 1966, № 6), *Гуревич А.* Смех в народной культуре средневековья (ВЛ, 1966, № 6), *Аникст А.* Смех — дело серьезное (Театр, 1967, № 1), *Баткин Л.* Смех Панурга и философия культуры (ВФ, 1967, № 12). В начале 70-х гг. вышла общая рецензия на *ППД*, *ТФР* и статьи о романе: *Фридлендер Г. М.*, *Мейлах Б. С.*, *Жирмунский В. М.* Вопросы поэтики и теории романа в работах М. М. Бахтина (Изв. АН СССР, Сер. лит. и яз., 1971, т. XXX, вып. 1).

Выходили многочисленные рецензии и за рубежом (к началу 70-х гг. библиография статей о М.М.Б. в зарубежной печати насчитывала около тридцати наименований — см. ук. выше саранский сборник, с. 18-19).

Прямых аллюзий к именным рецензиям в рабочих бахтинских записях нет (можно лишь гипотетически предположить несколько косвенных персональных откликов — отмечено в прим.), но большинство критически заостренных в именных рецензиях тем в записях прозвучали: авторская позиция в полифоническом романе, проблема сюжета, авторского избытка, роль смехового начала и др. (конкретные аргументы против бахтинских идей и возможная реакция на них М.М.Б. изложены с указанием соответствующих источников в постраничных комментариях к тем местам записей, которые тематически близки к этим аргументам).

К 75-летию со дня рождения М.М.Б. вышло два юбилейных сборника: Труды по знаковым системам. VI. (Тарту, 1973) и Проблемы поэтики и истории литературы (Саранск, 1973). Хотя эти два сборника были известны М.М.Б., отражения в записях они не нашли — скорее всего, по временны́м причинам (в последней рабочей тетради после фрагмента, датируемого летом-осенью 1973 г., имеется лишь несколько кратких записей).

Помимо именных рецензий в периодике и изданиях того времени содержались многочисленные частные ссылки и текущие аллюзии к бахтинским идеям как общеконцептуального, так и конкретно-тематического или чисто терминологического характера, в том числе и в тех работах, которые, судя по пометам, читались М.М.Б.

В целом ситуация была парадоксальной: с одной стороны — все нарастающая популярность идей М.М.Б., особенно терминологии, с другой — открытое или завуалированное неприятие смыслового ядра полифонической концепции (концептуальная сторона книги о Рабле или не критиковалась, или критиковалась в значительно меньшей степени). Самым, вероятно, существенным обстоятельством в тогдашней литературе о М.М.Б. было то,

что, как можно констатировать, фактически во всех отечественных публикациях бахтинское решение вопроса об авторской позиции в полифоническом романе не принималось. Это обстоятельство нашло косвенное отражение в бахтинских рабочих записях. Будучи знаком с основными версиями критики его полифонической концепции, М.М.Б., как известно, в открытую дискуссию — хотя ответа от него скорее всего ждали — не вступал. Однако одна из публикуемых здесь рабочих тетрадей (*Т-3*) может расцениваться как предварительная заготовка к такому ответу — ответу, который еще более обострил бы дискуссию вокруг проблемы авторской позиции в полифоническом романе (подробнее см. преамбулу к *Т-3*).

Косвенный отклик на восприятие его идей — лишь один из диалогических пластов рабочих записей М.М.Б. Существенное место занимает в них реакция на общее положение дел в гуманитарных науках (тематические переклички с дискуссиями того времени об авторском самовыражении, структурализме, методологии гуманитарных наук; оценка общего состояния литературоведения) и аллюзии к конкретным темам и даже терминам (образ и маска автора, прямое авторское слово, «эпоха», «точка зрения», ее временной и пространственный аспекты, структура, текст, знак, метаязык, код и др.). Встречаются и персональные аллюзии к конкретным текстам. Эксплицитных персональных аллюзий мало (к В. В. Виноградову, Н. И. Жинкину, Ю. М. Лотману, С. С. Аверинцеву, В. В. Кожинову и нек. др.), но предположительно можно восстановить целый ряд скрытых и беглых аллюзий «точечного» характера, то есть аллюзий к конкретным идеям или формулировкам того или иного из читавшихся М.М.Б. текстов. В постраничных примечаниях предположительно установлены неэксплицированные персональные аллюзии к О. Больнову, Г. Марселю, К. Kerényi, В. В. Виноградову, Д. С. Лихачеву, Д. Благому, В. Кирпотину, В. Б. Шкловскому, Ф. Евнину, Ж. Пиаже, А. Чичерину, Ю. Бирман, В. Щербине, Н. И. Конраду, Ю. М. Лотману, Вяч. Вс. Иванову, В. Н. Топорову, Б. А. Успенскому, А. К. Жолковскому, Ю. Щеглову, Л. Ф. Жегину, А. Е. Сыркину, Б. Ф. Егорову, Б. Бурсову, В. А. Туниманову, В. Е. Ветловской, С. С. Аверинцеву, М. М. Субботину, В. Шмиду и др. Установленные аллюзии — разной степени вероятности (от безусловной до чисто гипотетической) и разной смысловой и дискуссионной насыщенности (от простой отсылки до концентрированного спора). Скорее всего, в настоящих примечаниях выявлены не все из имеющихся в записях смысловых аллюзий, возможно — и не все из скрытых конспективных фрагментов, поскольку очевидно, что сохранившаяся в *АБ* литература с бахтинскими пометами — это не все источники, на которые мог и в действительности реагировал М.М.Б. в данных записях (некоторые из таких гипотети-

ческих аллюзий также предположительно оговариваются в прим.).

Самостоятельный интерес представляло бы полное описание имеющихся в сохранившейся литературе бахтинских помет — вне зависимости от того, нашли они или нет отражение в данных записях, а также анализ помет в каждом данном номере, учитывая его тематический и авторский состав. Так, практически всегда помечались статьи В. В. Виноградова (и почти все о Виноградове), Д. С. Лихачева, Н. И. Жинкина, Л. Пинского, А. А. Леонтьева, П. П. Гайденко. Сначала обильные пометы в многочисленных публикациях структуралистов во второй половине 60-х гг. постепенно сокращаются, но при этом почти всегда пометы содержатся в статьях Ю. М. Лотмана, а в тематическом отношении — в статьях, связанных с проблемой мифа и оппозиционных архетипов культуры. Часто помечались ссылки на Эйзенштейна и Проппа. Почти не помечались все увеличивающиеся по количеству не только ссылки, но и прямые статьи непосредственно о самом М.М.Б. (в частности, рецензии Л. Пинского и А. Я. Гуревича и статья Л. М. Баткина — возможно, потому, что они читались М.М.Б. по другим, не сохранившимся в *АБ* источникам). Почти везде, кем бы ни была написана статья, имеются пометы там, где появляется тема образа автора, где обсуждается поэтика Достоевского, особенно в связи с проблемой авторского голоса, где подробно рассматривается проблема сюжета, категория времени, тема смеха и т. д. Не содержат помет имевшие в то время широкий резонанс статьи Э. В. Ильенкова и М. К. Мамардашвили, хотя другие статьи в этих же номерах журналов могут такие пометы содержать. Подробная систематизация сведений такого рода — отдельная тема, требующая в том числе и специального исторического комментария.

Значительное место занимают в рабочих записях конспекты, которые в предшествующих изданиях не публиковались (Э. Косериу, А. Ухтомского и др.). Среди зарубежных изданий особое внимание М.М.Б., судя по количеству конспектов и библиографическим спискам, привлекли в то время работы О. Ф. Больнова и работы, связанные с темой *иронии*. Имеются краткие конспекты Г. Марселя, K. Kerényi, W. Rehm'a, а также рецензии В. Шмида (W. Schmid'a) на «Поэтику композиции» Б. А. Успенского (в рецензии частично затрагивались и бахтинские идеи — см. *Т-4*).

Данные рабочие записи (относящиеся к разным временны́м периодам и ориентированные в тематическом и терминологическом отношении в основном на непосредственный диалог с гуманитарной мыслью 60-х — 70-х гг.) не являются риторически и композиционно выстроенными в целях «изложения» некоего общего концептуального замысла. Вместе с тем в них все же не

могла опосредованно не отразиться и бахтинская позиция в ее концептуальном целом. Внутреннюю смысловую целостность данных записей можно воспринимать по аналогии с внешней композиционной структурой *МФЯ*. Разводя два противостоящих лагеря — виноградовско-лихачевское (условно) направление и структурализм — и высказывая в их адрес терминологически и тематически различную критику, М.М.Б. вместе с тем концептуально сближает эти позиции, усматривая в них глубинное сродство — монологизм (подобно тому общему ложному основанию, которое усматривалось в *МФЯ* у индивидуалистического субъективизма и абстрактного объективизма как равно игнорирующих диалогические архетипы языка). Очертания бахтинской позиции в ее замкнутом и независимом от временнóго и ситуативного контекста целом просматриваются в рабочих записях не по подробно фиксируемым и обговариваемым различиям между виноградовско-лихачевским направлением и структурализмом, а по вспыхивающим «вдруг» точкам их концептуального сближения (отмечены в прим., в частности — в общей преамбуле к *Т-3*).

ТЕТРАДЬ 1 (*Т-1*)

Впервые (фрагментарно и с пропусками) — в *ЭСТ* в составе «*Из записей 1970—71 годов*» (крупный блок из этой тетради помещен в *ЭСТ*, 357-358, другие фрагменты — в *ЭСТ*, 351, 352).

Автограф *Т-1* представляет собой общую ученическую тетрадь в клетку, исписанную синими чернилами практически без правки. Обложка тетради не сохранилась. Имеются характерные бахтинские пометы, говорящие о том, что записи перечитывались М.М.Б. Тетрадь исписана полностью (48 стр.), судя по меняющемуся оттенку цвета чернил и почерку — в несколько приемов и на протяжении достаточно длительного времени. Листы пронумерованы простым карандашом — скорее всего, не самим М.М.Б., а обработчиками архива во время подготовки к первой публикации фрагментов записей в *Зап*.

Датировка. В *ЭСТ* материалы *Т-1*, будучи включены в состав *Зап.*, датировались, соответственно, 1970-71 годами. Согласно новой датировке, *Т-1* была заполнена в Саранске. Первые записи в тетради (до конспекта О. Больнова) были, по всей видимости, сделаны в самом начале 60-х гг., а затем тетрадь была продолжена (возможно, после перерыва) в 1964 или в первые месяцы 1965 г.

Для новой датировки имеются следующие основания. В середине тетради содержится выписка из издательских планов «Науки», касающаяся выпуска книг А. Леонтьева и М. Алексеева. Поскольку обе эти книги входили в издательский план «Науки» на 1965 г., а сами издательские планы (или «темпланы») пуб-

ликовались примерно за год до предполагаемого срока издания. выписка из темплана «Науки» могла быть сделана в 1964-1965 гг. (книга Леонтьева, действительно, вышла в 65 г., и в *АБ* имеется ее экземпляр с пометами М.М.Б., книга Алексеева вышла несколько позже). О возможности более ранней датировки начального фрагмента данных записей говорят тематические и «терминологические» параметры: не только проблематика, но и лексика первых страниц тетради (см. прим.) близки к опубликованным в 5 томе работам *ПТ* и *«1961 год. Заметки»*. Не исключено, что первые страницы данных записей были непосредственно связаны с замыслом *ПТ* и что тетрадь, соответственно, была начата в самом начале 60-х, а затем, после перерыва (связанного, возможно, с подготовкой *ППД*) продолжена в 1964-1965 гг.

Датировку серединной части *Т-1* 1964-1965 гг. подтверждают установленные в постраничных примечаниях конкретные аллюзии М.М.Б. к текущим публикациям того времени, иногда эксплицированные в самих записях (напр., аллюзия к статье Н. И. Жинкина за 1964 г.), иногда — не эксплицированные, но весьма вероятные (отмечено в соответствующих постраничных прим.).

1. В начале *Т-1* (до конспекта О. Больнова) прослеживается отчетливая терминологическая и интенциональная близость с работами конца 50-х — начала 60-х гг., говорящая в пользу более ранней датировки начальных фрагментов данных записей. Ср., напр., настоящий абзац с *ПТ*: *«Язык и речь, предложение и высказывание... Язык и речь можно отождествлять, поскольку в речи стерты диалогические рубежи высказываний. Но язык и речевое общение (как диалогический обмен высказываниями) никогда нельзя отождествлять»* (*т. 5*, 311; о соотношении в бахтинской концепции терминов «язык», «речь», «речевое общение» и «высказывание» см. прим. 20 к *РЖ* — *т. 5*, 546-547).

2. Константная риторическая формула, неоднократно использовавшаяся в работах 50-х гг. (от бытового высказывания до романа — *т. 5*, 159-160; от бытовой реплики до многотомного романа или научного трактата — *т. 5*, 329 и др.).

Понятие *авторства*, поставленное здесь в центр рассуждения, использовалось, наряду с *автором* и *образом автора*, и в других записях начала 60-х гг.: в *ПТ* и в *«1961 год. Заметки»* (*т. 5*, 307; 330). Это понятие несомненно содержит в бахтинских записях начала 60-х гг. аллюзии к В. В. Виноградову, активно его использовавшему и выпустившему в 1961 г. книгу «Проблема авторства и теория стилей» (в дальнейшем — *ПАТС*). Эта книга, в отличие от «О языке художественной литературы» (*ОЯХЛ*), которую М.М.Б. специально конспектировал (имеется отдельная тетрадь с этим конспектом), была в личном распоряжении М.М.Б., и он

оставил в ней многочисленные пометы — с начала и до 42 страницы. На 30 стр. *ПАТС* имеется, в частности, отмеченная М.М.Б. краткая ссылка на его *ПТД* — в связи с изложением статьи Н. С. Трубецкого «О методах изучения Достоевского» (книга *ПТД*, по мнению Виноградова, оказала «сильное влияние» на Трубецкого).

Понятие авторства имело в то время широкое распространение, поэтому бахтинские записи могли содержать аллюзии не только персонально к Виноградову, но и к другим авторам, писавшим на эту остро обсуждавшуюся тогда тему, в частности, к Д. С. Лихачеву. Работы Лихачева, имя которого М.М.Б. в 1970-м г. назовет в ответе на вопрос редакции «Нового мира» среди крупных явлений отечественного литературоведения, были, судя по пометам в периодических изданиях, хорошо известны М.М.Б. уже в конце 50-х — начале 60-х гг. В частности, не непосредственно к Виноградову, а, скорее всего, именно к статье Лихачева «Об одной особенности реализма» (ВЛ, 1960, № 3), в которой обсуждаются виноградовские идеи, имеются своевременно не установленные мною при публикации 5 тома собр. соч. аллюзии в *ПТ*. Так, судя по прямым словесным совпадениям, в тех местах *ПТ*, где говорится о ***приближении средств изображения к предмету изображения как признаке реализма*** (*т. 5*, 318) и об ***«индуктивном» подходе, якобы свойственном реализму*** (*т. 5*, 319), М.М.Б. имел в виду не работы самого Виноградова, а эту лихачевскую статью, поскольку данные выделенные М.М.Б. положения как раз и составляют два ее главных тезиса, защищаемых соответственно вслед за В. Виноградовым и Г. Гуковским (см. ук. соч. сс. 55 и 60; хранящийся в *АБ* экземпляр этой статьи содержит обильные пометы М.М.Б.). Можно говорить, что в данных рабочих записях М.М.Б. наблюдается некоторое сближение Лихачева и Виноградова в коалиционно-единого внутреннего оппонента. Сближение этих имен было достаточно естественно для начала 60-х гг., поскольку Лихачев активно поддержал в то время Виноградова, подвергшегося жесткой, иногда — с идеологическим прицелом, критике со стороны Д. Благого, Л. Тимофеева и др. (см. след. прим.). Согласно Лихачеву, предложенная Виноградовым лингвистическая методика анализа литературных произведений ***«дает самые бесспорные результаты»***, в том числе и применение маркированного для М.М.Б. понятия ***«образ автора»*** («Об одной особенности реализма», с. 54-55). В свою очередь и Виноградов также ссылался на Лихачева, поддерживая, в частности, идею последнего о «коллективном авторе» в древнерусской литературе и разделяя его мнение о том, что понятие авторства в древнерусской литературе имеет совсем другой смысл по сравнению с новой русской литературой, что индивидуальное авторское начало либо вовсе отсутствует в древнерусской литературе, либо

тускло просвечивает и что, соответственно, вся проблематика, связанная с личным авторством, включая проблему образа автора, относится лишь к новому времени (*ПАТС*, 40-45). Текст знакомой Бахтину с 1960-го г. лихачевской статьи о реализме был впоследствии с некоторой доработкой воспроизведен Лихачевым в его «Поэтике древнерусской литературы», которую М.М.Б. и оценит в 1970 году в ответе на вопрос редакции НМ как одно из самых высоких достижений в советском литературоведении и в которой среди прочего имеется критический пассаж о полифонической концепции М.М.Б. в пользу виноградовского образа автора (см.: Поэтика древнерусской литературы // *Лихачев Д. С.* Избранные работы в 3 т. Л., 1987, т. 1, с. 423-429; 607; в дальнейшем — *ПДЛ*).

В принципиальном для М.М.Б. вопросе об авторе Виноградов и Лихачев при всех различиях их подходов и даже интеллектуальных стилей были для него представителями единой — оспариваемой им — позиции (см. след. прим.).

В дальнейшем (примерно с середины 60-х гг.) в число маркированных внутренних оппонентов рабочих записей М.М.Б. войдет также отечественный структурализм.

3. Фиксация одного из самых принципиальных пунктов взаимного спора М.М.Б. с тогдашним литературоведением — вопроса об авторе. Эта тема пронизывает все рабочие записи; комментарии к ней сосредоточены в двух местах — в данном примечании, описывающем ситуацию до выхода *ППД*, и в общей преамбуле к *Т-3*, где дается сводка критических высказываний в отечественном литературоведении 60-х гг. о бахтинском решении вопроса о позиции автора в полифоническом романе и гипотетически фиксируется возможная заготовка бахтинского ответа на эту критику.

Поскольку проблема автора решалась в отечественном литературоведении начала 60-х гг. по-разному и была тогда в центре многих дискуссий, бахтинские формулировки могли меняться — в зависимости от предполагаемого адресата и оппонента. По-разному в этом смысле можно понимать и данную бахтинскую отсылку к словосочетанию *авторская маска*. Понятие «маски», в том числе и применительно к автору, активно использовалось самим М.М.Б. (в *ПТ*, *ТФР*, *Хрон.* и др.; ниже мы еще вернемся к собственно бахтинскому пониманию маски), однако форма подачи комментируемой отсылки к этому понятию («*Принято говорить об авторской маске. Но...*») свидетельствует о том, что в данном случае имелось в виду чужое смысловое наполнение словосочетания «авторская маска», отличное от собственно бахтинского. Ниже будут приведены два таких разных, но одинаково

чужих для М.М.Б., контекста употребления понятия «авторской маски», возможно, имевшиеся здесь в виду.

С одной стороны, данное место можно понять как бахтинскую «защиту» Виноградова от имевшей в то время место критики концепции последнего об *образе автора*. В таком случае «авторская маска» упоминается здесь в том смысле, какой придавал ей, напр., Д. Благой, говоривший и в периодической печати («Известия» от 18.3.1960), и на обсуждении *ОЯХЛ* в ИМЛИ в марте того же года о теоретической и даже идейной порочности понимания этой категории Виноградовым. Виноградовская концепция, согласно Благому, приводит исследователя вследствие своей замкнутости в кругу *«только языковых и стилистических явлений»* к отрыву *«художественности от идейности, стиля от мировоззрения, литературы от действительности»* (см. отчет об обсуждении *ОЯХЛ* в ИМЛИ «Слово, образ, стиль» — ВЛ, 1960, № 8, с. 55; «против» Виноградова выступал в печати и Л. Тимофеев, «за» Виноградова на обсуждении в ИМЛИ выступили Я. Эльсберг, В. Левин, Д. Лихачев и др.; в сохранившемся в *АБ* экземпляре журнала данная публикация содержит многочисленные бахтинские пометы). Интересующее нас понятие «маски» Благой использует при этом в качестве негативного маркера для критики Виноградова: *«Выдвигая «образ автора» как центральную проблему стилистики, В. Виноградов процесс создания художественного произведения тем самым уподобляет своего рода литературному «маскараду», в котором различными «масками» прикрыты разные «лики» литературного перевоплощения автора»* (там же, с. 54). «Маска» в данном случае понималась как этически (и идеологически) неприглядная форма искусственного и сознательного камуфляжа автором собственной позиции. Толкуя виноградовское понимание образа автора как лишенного эстетических функций способа авторской самомаскировки, сторонники этой точки зрения декларировали тем самым необходимость прямого звучания в произведении тематически определенного авторского голоса, восстанавливающего, надо понимать, разрываемую авторским «маскарадом» связь между стилем и мировоззрением, художественностью и идейностью (отчетливо эта позиция проявилась в другой дискуссии того же времени — о «самовыражении»; см. прим. 7). М.М.Б. утверждает здесь обратное: он говорит о невозможности избежать не устраивавшего Благого литературного маскарада (*«Но в каких же высказываниях... выступает лицо и нет маски, т. е. нет авторства»*) и, соответственно, о невозможности прямого авторского самовыражения, минующего ту или иную опосредованную жанром и языком форму авторства. См. об этом же в *ПТ*: *«Не является ли всякий писатель... всегда «драматургом» в том смысле, что все слова он раздает чужим голосам, в том числе и «образу автора» (и другим авторским маскам)? Может быть,*

всякое безобъектное, одноголосое слово является наивным и негодным для подлинного творчества...» (*т. 5*, 314).

С другой стороны, однако, комментируемый бахтинский пассаж в его целом можно понять — если рассматривать его вне пространства указанной идеологизированной дискуссии — не в провиноградовском, а в антивиноградовском смысле, поскольку и Виноградов не отрицал непосредственно звучащего и индивидуализированного авторского голоса, а, напротив, не только говорил о его обязательной фактической проявленности, но и придавал ему формообразующую эстетическую функцию. Если Благой критиковал Виноградова за то, что тот вообще начал движение в сторону авторской маскировки, то М.М.Б. мог критиковать Виноградова за то, что тот сделал всего полшага там, где, с его точки зрения, нужно было сделать полноценных два шага и перейти, наконец, Рубикон. См. в этом смысле один из фрагментов виноградовской книги *ОЯХЛ*, полностью законспектированный М.М.Б. в специальной тетради для конспектов: «*Уже с четвертой главы в последовательно раскрывающуюся структуру повествования* (речь идет о «Левше» Лескова — Л.Г.) *начинают врываться такие ноты, такие словесные образования и конструкции, которые ведут не к тульскому рассказчику, а непосредственно к "писателю"*» (*ОЯХЛ*, 127). Вот эту признаваемую Виноградовым (при всей установке его концепции на динамичный и колеблющийся «образ автора») возможность непосредственного выражения индивидуальной позиции самого «писателя» сразу же «за» условным рассказчиком, то есть минуя жанровую форму авторства, и мог оспаривать здесь М.М.Б., выставляя остро сформулированный обратный тезис о том, что от собственного лица писателя вообще ничего невозможно сказать, что любое как бы индивидуально-прямое писательское слово всегда идет не от «лица», а от «маски» (от определяемой жанром формы авторства). И в самом «субъективном» романе, в его самых «субъективных» фрагментах автор, по М.М.Б., не может говорить непосредственно от «лица» своей субъективности, но только через (сквозь, посредством) ту или иную извне выбранную форму авторства. Авторское слово всегда не непосредственно, а опосредованно; чтобы выйти к индивидуальной авторской позиции, необходимо преломить все звучащие в романе слова, в том числе и как бы идущие прямо от автора (даже поданные от авторского «я»), сквозь извне привнесенную и неустранимую жанровую форму авторства (жанры в свою очередь восходят, по М.М.Б., к архетипическим формам речевого общения). Там, где литературный автор как бы отказывается от жанровой формы и начинает говорить «от себя», его слово — пусть даже субъективно воспринимаемое как личное — тем не менее звучит преломленно и опосредованно, поскольку в таких случаях, отказываясь от литературной жанровой формы

авторства, автор сознательно или бессознательно использует (узурпирует) нехудожественные формы авторства и нехудожественные образы автора (напр., пророка, судьи, учителя и т. п. — см. ниже по тексту записей), которые также не дают возможности прямого звучания авторского голоса, преломляя его сквозь свои жанровые «смысловые ворота».

Дело здесь не в том, что Виноградов как бы не признавал жанровых форм авторства — безусловно признавал, и не в том, что М.М.Б. не признавал выражения в романе личной авторской позиции, — признавал. Разделяющий их позиции вопрос в другом: какое из этих двух начал эстетически «весомее», то есть значимее в структуре «эстетического объекта» и, соответственно, в акте его восприятия. Обостренную форму этот вопрос принял относительно литературы нового времени, будучи связан с общей историко-философской, прямо философской или философско-религиозной темой общего возвышения в культуре статуса личности. В эстетике это повышение личностного статуса вызвало теоретическую проблему форм проявления личного авторского начала. И виноградовская, и бахтинская позиции равно развивались в рамках персонализма, но в них по-разному толковались те эстетические формы, в которых повышение личностного статуса адекватно отражается. Обобщенно и потому несколько упрощенно говоря, виноградовская позиция предполагала, что повышение персоналистического статуса отразилось в жанровых формах нового времени в виде обязательного имманентного требования самих жанров к выражению индивидуальной авторской позиции, каковая и стала в значительной мере цементировать жанровое единство произведений нового времени. Бахтинская же позиция предполагала, что это лишь первичная стадия, что впоследствии то же обстоятельство отразилось в жанровой сфере как требование к повышению личностного статуса не только и не столько автора, сколько героя, точнее — их обоих. Скрепляя произведение своей волей и своим ценностным акцентом, автор, по М.М.Б., во-первых, объективирует (завершает, закрывает) героя, овеществляя его личностное начало в абстрактные темы и тон, во-вторых, объективирует и завершает и себя, самоовеществляясь в какую-либо определенную систему ценностей и «прячась» от действительно персоналистического общения. Со стороны читателя и исследователя естественно реагировать на принцип повышения статуса личности провозглашением личной свободы автора (свобода «ты»), но ведь и автор нового времени тоже «персоналист»: он тоже стремится в том числе и к свободе «ты» — свободе героя и читателя, к диалогу в его бахтинском понимании.

Это разногласие между М.М.Б. и Виноградовым носило принципиальный характер, и потому можно предполагать, что понятие *авторской маски* могло оспариваться в комментируемом

фрагменте не в том смысле, который ему придавали критики Виноградова, а в том, в каком его использовал сам Виноградов. Последнее тем более вероятно, что некоторые из терминологически незакрепленных и рассеянных, но достаточно частых употреблений Виноградовым понятия «маски» могли привлечь особое внимание М.М.Б. тем, что они имели косвенное отношение к проблеме полифонии. Слово «маска» встречается, в частности, в том месте *ОЯХЛ*, в котором можно усмотреть завуалированную виноградовскую критику бахтинской полифонии. Во всяком случае сам М.М.Б. отреагировал, и тоже завуалированно, на эту возможную критику при переработке *ППД* в начале 60-х гг. (то есть близко по времени к данным записям). Как известно, М.М.Б. ввел в текст *ППД* фрагмент из *ОЯХЛ*, в котором Виноградов излагает замысел Чернышевского о неком особом, как бы «объективном», романе. Виноградов, по мнению М.М.Б., приводит этот замысел *«как пример стремления к максимально объективной конструкции образа автора»* (*ППД*, 88), то есть как один из вариантов эстетической игры автора, остающегося в тех же жанровых рамках. М.М.Б. же видит в этом замысле не просто очередную индивидуализированную модификацию образа автора, а предвестие новой (полифонической) жанровой формы, предвестие нового типа авторства, являющегося результатом очередной исторической рецепции архетипов. М.М.Б. соглашается с Виноградовым, что гипотетическое выполнение «объективного» замысла не будет означать полного исчезновения из романа авторской позиции, поскольку Виноградов прав в том, что *«тяготение к «объективности» воспроизведения и разные приемы «объективного» построения — все это лишь особые, но соотносительные принципы конструкции образа автора»* (*ОЯХЛ*, 141, *ППД*, 90), однако, это согласие с двойным дном, так как в замысле «объективного» романа предполагается не индивидуальное изменение образа автора внутри остающейся неизменной жанровой формы, а изменение самого типа жанрового образа автора. Хотя речь в такого рода «объективных» замыслах и не идет, согласно дальнейшему развитию бахтинской мысли, об абсолютном исчезновении авторской позиции (каковое, по М.М.Б., действительно, невозможно), но вместе с тем в этих замыслах может иметься в виду «радикальная» смена самого типа авторской позиции, эстетически новая жанровая форма авторства. Бахтинская полифония мыслилась как входящая в число именно таких жанровых форм, основанных на обновленной рецепции архетипов. По Виноградову же, все варианты авторской установки на объективность, точнее — на снижение индивидуализированного авторского образа, цементирующего единство произведения, предопределены оказаться мертворожденными и эстетически бесплодными. Автор нового времени как бы принужден к индиви-

дуации столь же жестко, как ранее он был принужден к отсутствию оной. Согласно Виноградову, *«авторские приемы построения художественной действительности не могут утратить своего индивидуального характера»* (*ОЯХЛ*, 140). Заявленная Чернышевским установка на объективность — это не более, чем форма эстетической игры «в объективность» остающегося индивидуальным авторского начала. Установка автора на отказ от собственного «я» в пользу игровой объективности на деле оказывается, по Виноградову, той самой «маскировкой» автора, в теоретической поддержке которой упрекал его Благой — надо понимать, напрасно. Оценивая идею объективного романа, в котором, по замыслу Чернышевского, автор ничего и никого «не судит», Виноградов пишет, что и изъятый из мира повествования как действующее лицо или как форма его экспрессивно-смыслового освещения образ автора все же не перестает мыслиться и присутствовать в любом произведении и что несколько названий к задуманному объективному роману, приводимых Чернышевским, в разной мере свидетельствуют об одном — *«о маскировке* (выделено мною — Л.Г.) *авторского облика, о стремлении к его предельной объективности ... Само заглавие произведения как бы направлено к преодолению «субъективности»; с образа автора совлекается даже категория числа, то есть единичности или множественности...»* (*ОЯХЛ*, 141; все фрагменты, цитируемые из *ОЯХЛ*, законспектированы М.М.Б.). Виноградов рассматривает авторскую позицию в «объективном» романе как «псевдообъективную» маску, из-под которой индивидуальный авторский образ тем не менее всегда будет просвечивать; попытки преодоления субъективности сводятся в конечном счете к разного рода маскарадному камуфляжу.

Этот виноградовский пассаж с понятием *маскировки* мог привлечь особое внимание М.М.Б. потому, что виноградовская критика «объективного» романа Чернышевского вполне могла быть нацелена и на роман полифонический, в котором автор, согласно замыслу М.М.Б., также отказывается от цементирующей произведение эстетической функции индивидуализированного авторского образа. Если стремление к абсолютной объективности предопределено остаться, по Виноградову, не более чем маскировкой всегда в той или иной степени индивидуально окрашенного авторского образа, то как маскарадный камуфляж должна оцениваться с такой точки зрения и описываемая М.М.Б. позиция полифонического автора. Если «объективность» авторской позиции считать недостижимой, то субъективное стремление к ней должно мыслиться как объективно трансформирующееся для читателя в частную индивидуальную черту все того же всегда индивидуализированного образа автора. Грубо говоря, полифонизм (если, конечно, вообще признавать полифонию) является, с виноградовской точки зрения, не более чем личным качеством Досто-

евского, дополнительно оттеняющим его индивидуальный авторский образ. (Впоследствии эта идея будет прямо выражена Б. Бурсовым в его рецензии на *ППД*, согласно которой особенность полифонии — это, в сущности, *«особенность сознания самого Достоевского»*. — *Бурсов Б.* Возвращение к полемике. Октябрь, 1965, № 2, с. 201). Надо понимать, что, читая полифонический роман, мы, согласно этому пониманию, тоже чувствуем конкретно-индивидуальный образ автора, вероятно — как личности, склонной к незавершимым, уходящим в дурную бесконечность диалогам со сниженной авторской ответственностью. Бахтинская поздняя врезка в текст *ПТД* фрагмента *ОЯХЛ* об объективном романе может, таким образом, расцениваться не только как содержательное расширение темы за счет введения замысла Чернышевского об объективном романе, но и как косвенная полемика с Виноградовым по поводу полифонии.

А вместе с ним — и Лихачевым, поскольку последний придерживался аналогичной позиции. Вслед за Виноградовым, Лихачев также считал, что у Чернышевского *«образ автора маскируется»* (*Лихачев Д. С.* Об одной особенности реализма. — ВЛ, 1960, № 3, с. 57) и что в реализме между автором и рассказчиком возможны своего рода динамическое «колеблющееся» взаимодействие и взаимосменяемость, позволяющие иметь две точки зрения на одно и тем создающие некую стереоскопичность взгляда. Более условным считался при этом (причем именно в романах Достоевского) не автор, а повествователь, оцениваемый как тот же автор, но несколько сниженный (*ПДЛ*, 602-606). Развивая схожую с виноградовской идею о невозможности полного исчезновения в произведениях нового времени индивидуализованного авторского образа и голоса, Лихачев впоследствии добавит специальный пассаж о полифонии, в котором завуалированная в виноградовском *ОЯХЛ* критика полифонии будет высказана прямо: *«В голосах этих персонажей (гораздо чаще, чем у других авторов) звучит голос самого Достоевского. Воззрения Достоевского можно прочесть в словах Зосимы, Версилова, Ивана Карамазова, Ставрогина, Мышкина и др. Если это и полифонизм, то полифонизм лирического произведения — полифонизм, подчиненный выражению авторских чувств, мыслей и "мыслей-чувств"»* (следует именная ссылка на М.М.Б.; *ПДЛ*, 607). В теоретических обоснованиях эстетических функций индивидуально-личностного авторского начала Лихачев шел даже «дальше» Виноградова, расценивая выражение авторской индивидуальности в качестве главного показателя и мерила реализма как художественного метода нового времени (в отличие от методов средневековья, не ориентированных на авторское «я»). Литература нового времени с ее ведущим реалистическим методом характеризуется, по Лихачеву, возрастанием личностного начала, долженствующего преодолеть

каноны, в том числе и каноны жанровых образов автора (*«В реализме канон — враг»* — ВЛ, 1960, № 3, с. 58). Образ автора становится в реализме индивидуальным (*«Произведение нового времени отражает личность автора в создаваемом им образе автора»* — *ПДЛ*, 332-333).

Если, таким образом, реалистический автор в его виноградовско-лихачевском понимании и надевает в тех или иных случаях маску, за что критиковал это направление Благой, то это всегда просвечивающая маска: сквозь нее или под ней обязательно просматривается, согласно общему постулату Виноградова и Лихачева, собственное авторское слово, его субъективно-личностное «лицо». Бахтинская же точка зрения обратна: маска есть в любом романе, включая роман нового времени, индивидуального же «лица» и «собственного» слова автора в прямом и полном смысле в романе нет и не может быть. К этой высказанной в начале 60-х гг. идее М.М.Б. вернется в начале 70-х гг. в *Т-3*.

В обобщенном плане можно говорить, что распространенному тогда негативному оттенку в понимании авторской маски М.М.Б. противопоставлял ее «позитивное» понимание. Концентрированное выражение бахтинской позиции в этом вопросе содержится в *Хрон.*, 308-311. В отличие от превалировавшей в то время точки зрения, согласно которой вопрос о формах личного авторства, вставший в полный рост в новое время, разрешился через индивидуализацию авторского образа, М.М.Б. настаивал, что и *«лично-авторская литература»* отнюдь не свободна от необходимости *«иметь какую-то существенную невыдуманную маску»*, что она не свободна от необходимости опираться в личном творчестве на неиндивидуальную и имеющую *«глубочайшие народные корни»* (то есть архетипическую) форму авторства. Если Лихачев видел сущность реализма в возрастании и прямом выражении личного авторского начала и при этом ведущим реалистическим, то есть индивидуализированным, жанром считал роман, то М.М.Б. утверждал, что и романист *«нуждается в какой-то существенной формально-жанровой маске, которая определила бы как его позицию для видения жизни, так и позицию для опубликования этой жизни»*.

Другое дело, что и по М.М.Б. романная форма авторства, действительно, существенно отличается от эпической, драматической, лирической и др., но существа вопроса это не меняет, поскольку это отличие не затрагивает факта обязательного наличия в романе *«не выдуманной»* (то есть не индивидуальной) авторской формы. Особая романная форма авторства как форма личного авторского начала опирается в ее бахтинском понимании на уходящие в *«глубины... фольклора»* архетипические образы (или маски) *плута, дурака и шута*. (См. также о *маске* в народной культуре как *«особом взаимоотношении действительности и образа»*, как

отрицании тождества и однозначности, *«тупого совпадения с самим собой»* и т. д. в *ТФР*, 48 и др.) В монологических романах личное начало не распространяется на «предмет» изображения, оставаясь прерогативой одного автора, поэтому авторская позиция доминирует над изображаемым миром. В полифонии же не только автор, но и «предмет» тоже понимается как личность; между ними, согласно *ППД*, устанавливается *«диалог»* и авторская позиция лишается доминирования. Этот диалогический принцип соотношения авторского и изображенного миров был одной из причин неприятия бахтинской полифонии. Диалогизм был в то время не в чести. См., напр., сохранившуюся в *АБ* с многочисленными бахтинскими пометами статью В. И. Володина «Мистификация личности в философии французского персонализма» (ВФ, 1964, № 10). Описав «коммуникацию» (общение сознаний) как один из основных постулатов персонализма, Володин следующим, выразительно характеризующим время, образом толкует «реальный» с его точки зрения смысл коммуникации: *«Что же ищет человек в коммуникации? Признания своей «истинной природы», отвечают персоналисты, подтверждения своей «неповторимой» сущности. Реальный смысл этого «духовного контакта» достаточно прост. Два индивидуалиста, потерпевшие крушение в реальной практике, ищут друг у друга сочувствия и поддержки иллюзий относительно самих себя. «Интуитивное возвышение» своего бытия, установление «истинной социальной связи», «духовной общности» и т. п., о которых так много пишут персоналисты, — это просто приемы компенсации своей жизненной неполноценности»* (ук. соч., с. 132). Дополнительную сложность ситуации вокруг бахтинской полифонии придает то, что принцип диалога автора с героями был в *ППД*, судя по дальнейшему развитию этой темы, больше риторической метафорой, чем действительно концептуальным тезисом (подробно см. преамбулу к *Т-3*).

Если вернуться к виноградовскому понятию *образ автора*, то М.М.Б. фактически перелицевал его: большинство использовало это понятие применительно к новому времени в качестве термина, предназначенного фиксировать индивидуально-личностные характеристики автора, М.М.Б. же сводил образ автора к принципиально не личностной жанровой форме авторства, практически отождествляя тем самым «образ автора» и «маску». В 1970-м г. М.М.Б. воспроизведет это понимание вопроса о маске, образе автора и жанре в первой рабочей заготовке к «<Ответу на вопрос редакции "Нового мира">»: *«Важность проблемы жанров. В частности, жанр определяет образ автора (маску)»* (см. фрагмент, отмеченный в прим. 10 к *«Ответу...»*).

Нетрудно заметить, что две приведенные нами интерпретации бахтинской ссылки на чужое для него использование понятия маски (*«Принято говорить об авторской маске...»*) по сути не про-

тиворечат друг другу: спор о маске между Благим и Виноградовым велся, с бахтинской точки зрения, «по-родственному», в том общем для них концептуальном пространстве, которое можно условно назвать «персоналистическим реализмом» (или «реалистическим персонализмом»). Это общее пространство и оспаривалось М.М.Б. Внутри этого пространства спор между его «флангами» шел не об оспариваемой М.М.Б. возможности прямого выражения «лица» автора, не прикрытого жанровой и восходящей к архетипам маской, а о разных степенях этой одинаково признаваемой возможности, о тех или иных *формах* проявления личного авторского начала сквозь разного рода рассказчиков, о допущении или недопущении авторских масок при негативном оттенке в самом понимании «маски» и т. д. Благой в этом смысле был для М.М.Б. абсолютным, а Виноградов — относительным оппонентом.

Ценность виноградовской позиции могла состоять для М.М.Б. в том, что Виноградов оспаривал в этих имманентных спорах 60-х гг. один из бастионов осаждавшегося М.М.Б. типа мышления — фикцию прямого слова писателя, но оспаривал (это принципиально) только в непосредственно *смысловом* (тематическом, семантическом) понимании этого прямого слова. В противовес сторонникам непосредственно тематического выражения личной авторской позиции Виноградов утверждал возможность выражения личной позиции автора не только через прямую лексико-семантическую подачу собственного смысла, но — чаще и успешней — через не прямо семантические языковые формы и приемы (отбор, комбинации, чередования речевых средств и т. д.). Автор в художественном произведении проявляется, по Виноградову, не столько через семантику, сколько через манеру обращения с языком, через *«сложную, но целостную систему экспрессивно-речевых средств»*, обеспечивающую единство композиционного целого произведения (*ОЯХЛ*, 155). Если провести несколько условную параллель, то Виноградов обосновывал ту самую форму непрямого авторского говорения, которая разрабатывалась в бахтинских статьях о романе. Виноградовская идея о том, что под образом одного автора или рассказчика проступает другой, за ним третий и т. д., есть инотерминологический функциональный аналог бахтинской теории непрямого говорения. В этом смысле Виноградов был для М.М.Б. на фоне преобладавшей установки на прямой тематизм авторского слова союзником.

Другое дело, что Виноградов отрицал возможность исчезновения второй ипостаси индивидуального авторского голоса, то есть исчезновения не только непосредственного лексико-семантического выражения авторской позиции, но и самовыражения автора через опосредованные несемантические языковые средства (интонация, отбор, стилистические комбинации и пр.).

М.М.Б. не только допускал такую возможность, но настаивал на ней. Продолжая нашу условную параллель, можно сказать, что при использовании форм непрямого говорения та финальная позиция, которая просматривается на самом дне этих форм или за ними, по Виноградову, обязательно есть личная позиция автора. М.М.Б. же говорил, что возможен иной — полифонический — тип романа, в котором личная авторская доминанта не проявляется ни в непосредственно семантической, ни в оговорочной (двуголосой) форме. Позиция Виноградова предполагает, что такого полного исчезновения автора не допускает сам язык, что язык всегда отразит (выдаст) индивидуальность, бахтинская же полифоническая концепция строится на том, что язык допускает возможность полного (и тематического, и тонального) снятия авторской индивидуальности.

Подчеркнем: не требует, но именно допускает. М.М.Б. не отрицал существования форм прямого тематически-тонального выражения авторской позиции, когда она проявляется и в содержательном, и в оценочном отношении, но наряду с этим утверждал возможность форм с разными степенями «исчезновения» прямого авторского слова. На условно первой (двуголосой) ступени исчезает тематическая составляющая авторского голоса, но остается тональная (это аналог виноградовской идеи), на второй ступени авторский голос замолкает и в тематическом, и в тональном отношении (ступень полифонии, отрицаемая Виноградовым). По М.М.Б., полифонический автор может дистанцироваться и от тематической, и от оценочной составляющей высказывания, отдавая их чужим голосам, по Виноградову, автор может «отдать» чужому голосу только тематику, но от оценочной модальности он отказаться не может (не должен).

Невозможность отказа автора от оценочной модальности утверждалась в том числе и потому, что считалось, что в противном случае распадется целостность произведения. Разделявшаяся многими литературоведами виноградовская установка на обязательность оценочно-модальной активности автора, поскольку именно она обеспечивает единство произведения, отчетливо выражена в цитате из Л. Толстого, переходившей тогда из статьи в статью и использовавшейся в том числе и самим Виноградовым: *«Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое потому, что в нем действуют одни и те же лица, потому, что все построено на одной завязке, или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету... Что бы ни изображал худож-*

ник: святых, разбойников, царей, лакеев — мы ищем и видим только душу самого художника» (Л. Н. Толстой о литературе. М., 1955; цит. по *ОЯХЛ*, 155). То, что говорит Толстой, одинаково относится, — продолжает там же Виноградов, — и к идеологической позиции писателя, и к стилистическим формам его литературного образа, то есть — в рамках нашей условной терминологической параллели — и к прямым тематическим (лексико-семантическим) языковым формам выражения авторской позиции, и к аксиологически-тональным (интонационным, комбинаторным и др.) формам ее выражения. Многое из этой толстовской цитаты вошло в самую плоть тогдашнего литературоведения, например — идея «цемента» (то, что именно образ автора *цементирует* целостную структуру произведения, было в том числе тезисом и раннего отечественного структурализма; о позиции отечественных структуралистов в вопросе об «образе автора», аналогичной в этом отношении виноградовско-лихачевскому толкованию, и о бахтинской на нее реакции см. прим. 27).

Поскольку, однако, целостность произведения обосновывалась в то время не только неустранимой авторской модальностью, пронизывающей и организующей текст (что в пределе мыслилось в виноградовской концепции), но и прямым тематизмом авторского голоса, постольку в последнем случае и виноградовская позиция могла восприниматься как агностицизм и сокрытие личной позиции автора за разного рода масками. Среди многочисленных статей на эти темы наиболее выразительна в нашем контексте статья А. Чичерина «Стиль романов Льва Толстого» (Русская литература, 1963, № 1). В сохранившемся в *АБ* экземпляре журнала эта статья буквально испещрена бахтинскими пометами (тремя и даже четырьмя вертикальными линиями, нередко — с критической горизонтальной черточкой вбок). Чичерин подробно и развернуто излагает здесь идею о цементирующей произведение личности автора, цитируя не только уже приведенное нами, но и другие многочисленные толстовские высказывания на эту же тему, и иллюстрируя эту идею анализом творчества самого Толстого. «*Коренной принцип*» эстетики Толстого, согласно Чичерину, «*в том, что он считает цементом, "который связывает всякое художественное произведение в единое целое, единство нравственного отношения автора к предмету"*» (ук. соч., с. 31). И теоретический пафос, и конкретные анализы чичеринской статьи ориентированы на доказательство и иллюстрацию этой организующей роли прямо выраженной авторской оценки и мысли (см., напр., о тревожащем Анну Каренину сознании отчаянного ее положения, «*твердо осуждаемого автором*» или: «*... внутренняя речь Нехлюдова постоянно совпадает с тем, что идет прямо от автора, и звучит как живая, гневная толстовская обличительная статья*» — ук. соч., с. 35, 37). В таком контек-

сте виноградовский образ автора естественно воспринимается как категория, маскирующая личность автора. Противопоставляя Толстого всем его предшественникам, а в этом отношении — особенно Тургеневу, Чичерин подводит к мысли, что усиление в творчестве Толстого авторского начала, выраженного в прямой тематической форме, — это новый и до сегодняшнего дня самый высокий эволюционный этап в развитии русского реализма. Все в этой статье написано прямо «под руку» М.М.Б., она концентрирует в себе все те темы тогдашнего литературоведения, которые вызывали критическое отношение М.М.Б. (чичеринская статья еще будет использована в последующих прим.).

4. Ср. иную обработку аналогичной тематики Виноградовым в *ПАТС*, 37 и ок. и Лихачевым в *ПДЛ*, 172 и ок.

5. Идея строгой *«иерархичности»* средневековых жанров в отличие от *«равноправия жанров»* новой литературы подробно и последовательно развивалась Лихачевым (*ПДЛ*, 322-324 и др.)

6. Фраза *Начать с высказывания (речевого произведения) как единицы речевого общения* почти дословно воспроизводит замысел и саму исходную формулировку записей 1961 г. (см. *т. 5*, 329), что подтверждает их тематическую и временну́ю близость с начальным фрагментом *Т-1*.

7. Проблема *«самовыражения»* напрямую связана с темами, открывающими данный бахтинский фрагмент («лицо», «образ» и «маска» автора, авторская позиция и др.). Как и эти темы, проблема «самовыражения» могла появиться в бахтинских записях в качестве диалогической реакции на читавшуюся литературу, поскольку она стояла в начале 60-х гг. в центре шумной и идеологизированной дискуссии. О том, что М.М.Б. знал об этой дискуссии, свидетельствуют его многочисленные пометы в статье В. Щербины «За отображение богатства действительности» (ВЛ, 1962, № 1), содержащей в том числе и изложение основных высказанных в дискуссии мнений. Спор, как и в дискуссии об «образе автора», шел о степенях и формах выражения в произведении «личного начала», но здесь эта тема разворачивалась не столько в теоретическом, сколько в практическом плане, привязанном к конкретной ситуации в литературе и других видах творчества 60-х гг. (в дискуссии помимо критиков и литературоведов участвовали молодые писатели, кинематографисты, режиссеры и др.). Одна сторона утверждала, что имевшее место в недалеком прошлом «выветривание» из литературы прямой авторской речи было связано с недавними и, как «теперь» понятно, неправомерными идеологическими упреками в *«заносчивости»* автора-творца перед *«коллективом»*, что это помимо прочего мешало писателям достигнуть *«интеллектуальных высот»* и что, соответ-

ственно, настало время увеличить *«удельный вес авторской речи»*. Эта позиция предполагала необходимость непосредственно тематического выражения в произведении идеологии автора. Другая сторона призывала отбросить *«модные»* идеологические *«заклинания»* вокруг прямой авторской речи, ведущие к снижению художественности за счет публицистичности, и утверждала, что обнаженное проявление позиции автора должно быть *«органически слито с художественным изображением»*, то есть эта сторона защищала косвенные формы выражения позиции писателя (образность, отбор и комбинацию языковых средств и т. п.). В связи с этим обсуждалось, имеется ли *«конфликт»* между образным воспроизведением жизни и обобщающей прямой мыслью художника (между изображением и выражением), дает ли образное изображение возможность выражать интеллектуальные идеи высокого содержательного ранга, насколько обоснованы претензии современных авторов на прямое *«самовыражение»*, спорили об авторском (закадровом) голосе в кинематографе, об *«антиреалистических»* течениях в искусстве и т. д. и т. д. (см. В. Щербина, ук. соч., сс. 29, 30, 36, 37, 41 и др.).

На фоне этой дискуссии становится, в частности, понятным, почему и виноградовский образ автора, если его понимать как авторскую маску (см. позицию Благого в прим. 3), и бахтинская полифония, как бы препятствующие наконец-то наступившей личной свободе автора, могли восприниматься в то время как идеологически консервативные. См., напр., высказывание одного из сторонников прямо тематического выражения авторской позиции: *«Как мне представляется, писатели мало или недостаточно дают простора своим взглядам, мыслям о жизни. И не потому, чтобы у них этих мыслей не было. Это во многом происходит и оттого, что некоторые писатели предпочитают в своих произведениях оставаться в тени, так сказать за «спиной» внешних описываемых событий... Я думаю, что широкий разлив творческой инициативы во всех сферах жизни, который идет в нашей стране, не может не захватить и нашу литературу»* — ук. соч., с. 29).

8. Данный список имен составлен М.М.Б. по указанной им книге B. Allemann'a (список соответствует очередности появления этих имен в оглавлении книги в связи с рассмотрением различных концепций иронии — см. Allemann B. Ironie und Dichtung..., с. 7-8). Каждой из перечисленных фигур, кроме Новалиса, в книге отведена отдельная глава, имя же Новалиса, по-видимому, вписано здесь М.М.Б. в соответствии с подразделом о романтической иронии.

Ирония станет одной из ведущих тем бахтинских рабочих записей в *Т-1* и *Т-2*.

9. *Zur Frage der Mythischen Wiederholung* — *«К вопросу о мифологическом повторении»*; это название одного из разделов библиографии в книге Allemann'а (см. след. прим.).

10. Приведенный выше библиографический список составлен М.М.Б. по указанной им книге Allemann'а об иронии, в конце которой содержится специальный библиографический указатель (ук. соч., с. 225-230), включающий в том числе тематические подразделы, название одного из которых также воспроизведено М.М.Б. (см. пред. прим.). Вероятно, шаги по поиску зафиксированной здесь литературы об иронии были предприняты сразу же, поскольку указанную в этом списке книгу О. Больнова «Die Ehrfurcht» М.М.Б. начнет конспектировать здесь же, уже через абзац, а одну из книг K. Kerényi — в этой же рабочей тетради через несколько страниц.

11. Данный список литературы был составлен М.М.Б. по концевым примечаниям к книге О. Больнова «Die Ehrfurcht» (с. 181-182), выходные данные которой указаны в следующей за списком строке.

12. Непосредственно за выходными данными книги Больнова «Die Ehrfurcht» начинается ее краткий избирательный конспект. Коспектируемые страницы помечены М.М.Б. в круглых скобках. Судя по приводимым страницам, книга была прочитана полностью, включая концевые примечания (см. пред. прим.). Это самый продолжительный конспект в данных рабочих записях, но по своему характеру он отрывочно-избирателен и приближен к авторизованному пересказу. Характер конспекта можно понять по приведенным в прим. 18 и 21 переводам двух кратко зафиксированных М.М.Б. фрагментов Больнова об иронии в ее связи с серьезностью, с прямым и непрямым словом.

13. Содержание и особенности *философской антропологии* как области, к которой имеет отношение тематика книги, обговариваются Больновым в самом начале (ук. соч., с. 10). Возможно, с этим исходным тезисом Больнова перекликается один из последующих фрагментов бахтинских записей (см. прим. 24), в котором — практически сразу же после окончания этого конспекта — М.М.Б. приступит к развитию своей традиционной темы о «моем образе меня самого», озаглавливая ее в данном случае как *«Очерки по философской антропологии»*.

14. *«Многое неуловимо для того, чтобы быть помысленным, еще больше — для того, чтобы быть высказанным»* (из «Цветочной пыльцы» Новалиса; подстрочный пер. И. Л. Поповой).

15. Больнов приводит эту фразу Шопенгауэра (*«Haß und Verachtung schließen einander aus»*) из Parerga und Paralipomena, II 626.

16. Больнов ссылается в этом месте на: H. Lipps. Die menschliche Natur. Frankfurt a. M. 1941.

С 82 по 147 стр. книги Больнова бахтинский конспект наиболее «разрежен».

17. *«Ирония»* — название последнего шестого раздела книги Больнова, занимающего сс. 147-179. Бахтинские выписки из этого раздела насыщенней, чем в предыдущем фрагменте. О возможных аллюзиях в дальнейших бахтинских записях к теме иронии в ее разработке Больновым см. прим. 21 к *Т-2*.

18. Поскольку круг тем, связанных с «прямым словом», «непрямым» говорением, «иронией» и др., особо значим для сравнения позиций М.М.Б. и Больнова, а также в качестве иллюстрации конспективной манеры М.М.Б., приведем соответствующее место из Больнова полностью (ук. соч., с. 147): *«Там, где молчание, будучи первым естественным порывом, препятствует благоговению, и человек, преодолевая стоящие на его пути трудности, понуждает себя к слову, там в противоборстве между необходимостью высказывания и укоренившимся страхом перед всяким прямо использованным словом часто и возникает та самая форма непрямого слова, которую мы называем иронией. Впрочем, и ирония в данном случае, вопреки внешней видимости, является выражением благоговения. Конечно же, ирония благоговения, так мы могли бы ее предварительно обозначить, — явление всегда крайне рискованное. Риск состоит не только в опасности быть неправильно понятым другими людьми, но и в том, что в самом своем благоговении ирония чересчур легко может превратиться в отношение, лишенное всякого благоговения. Ведь ирония как таковая не только изначально не связана с благоговением, но и может происходить из совершенно других оснований, так что формы иронии бывают очень разные. Коль скоро все сказанное относится лишь к чрезвычайно редкой иронии благоговения, способной совершенно по-новому осветить сами явления стыда и благоговения, необходимо рассмотреть и другие формы иронии, чтобы уже совершенно ясно очертить благоговейную иронию в ее особом существе»* (пер. И. Л. Поповой).

19. Доведение до абсурда (лат.)

20. Совпадение противоположностей (лат.)

21. Последний абзац конспекта представляет собой концентрированное и развернутое в свою сторону резюме следующего фрагмента Больнова: «*Поэтому всюду, где речь идет о действительно существенном, об оковах стыда, например, человек просто вынужден отбросить временность иронии и, претендуя на окончательность* (возможный аналог бахтинского понятия «последнее слово» — Л.Г.), *отважиться на прямое слово. В экзистенциальном нет иронии* (ср. у М.М.Б.: последнее слово должно быть се-

рьезным), *а только открытое исповедальное слово* (ср. у М.М.Б.: исповедание прорывается через иронию), *к которому сам человек впоследствии относится также открыто и безоговорочно»* (с. 178). Далее у Больнова говорится о противоположности иронии исповедальному слову, но вместе с тем у Больнова имеется и тот тезис об экзистенциальной близости иронии и серьезности, который зафиксирован М.М.Б. во фразе *«Ирония оберегает последнюю серьезность»*, помещенной в начало его резюме. Только ребенок, по Больнову, способен обо всем и везде говорить прямо, но *«у взрослого человека, готового в любой момент с одинаковой серьезностью одинаково прямо говорить о самых важных вещах, пропадает ощущение меры и дистанции. Все для него становится одинаково важным, то есть одинаково ровным. Он утрачивает не только благоговение перед неразрешимой тайной, но заодно и истинную серьезность, которая отчетливо проявляется лишь на фоне стыдливого умолчания и иронического описания. Оба существуют только вместе, в напряженной корреляции иронии и серьезности, в сочетании которых, собственно, и протекает вся духовная жизнь»* (179; пер. И. Л. Поповой).

22. Книги А. Леонтьева и М. Алексеева были в издательских планах «Науки» на 1965 год. В *АБ* хранится экземпляр указанной здесь книги А. А. Леонтьева (*Леонтьев А. А.* Слово в речевой деятельности. М., 1965) с многочисленными пометами М.М.Б. Запись была сделана, скорее всего, до чтения данной книги (книга была подписана в печать в начале апреля 1965 г.).

Психолингвистическая концепция Леонтьева могла интересовать М.М.Б. свой установкой на говорящего человека, на создание общей теории речевой деятельности, расширяющей предмет лингвистики от узко понимаемой системы языка до сферы речи, на построение *«типологии речевых заданий... речевых жанров и стилей»* (*Костомаров В. Г., Леонтьев А. А.* Некоторые теоретические вопросы культуры речи. — ВЯ, 1966, № 5, с. 6; в статье имеется позитивная ссылка на работы «круга М. М. Бахтина» — с. 7). В сохранившемся в *АБ* экземпляре журнала эта статья содержит многочисленные пометы М.М.Б.

23. Беглая фиксация очередного рабочего (нереализованного) замысла о *«Проблемах речевой жизни»*; уже в следующем абзаце М.М.Б. перейдет к новой теме.

Этот замысел интересен тем, что он находится как бы в зеркальных отношениях с началом тетради: там акцентировался тезис о невозможности прямого авторского самовыражения (см. прим. 3), здесь утверждается обязательность персонифицированных форм речевой жизни. Различие связано со сменой оппонента и/или адресата. Если в литературоведении М.М.Б. усматривал гипертрофию индивидуального личного начала, то в лингвисти-

ке, антропологии и психологии видел отвлечение от авторства. Снижая значимость индивидуально-личностного момента в литературоведческом понятии образа автора, М.М.Б. настаивал вместе с тем на обязательном наличии в каждом высказывании той или иной жанрово определенной формы авторства. Зеркала разных бахтинских адресатов наведены друг на друга и в конечном счете дают сходное отображение: неиндивидуализированные жанровые формы авторства равно не учитываются, по М.М.Б., как внеличностно и типологически настроенными лингвистикой, антропологией и психологией, так и заостренно индивидуализирующим творчество литературоведением. По М.М.Б., форма авторства (или как здесь — «речевого субъекта») есть — в отличие от внеличностных единиц языка (слов, синтагм, предложений) — форма личностной речевой жизни, но вместе с тем она столь же обязательная и «объективная» составляющая высказывания, как и эти языковые единицы (слова, предложения, абзацы и пр.). В пределе формы авторства архетипичны.

Эти по типу зеркал связанные темы данных рабочих записей воспроизводят логический каркас *МФЯ*, где в аналогичных отношениях находились «абстрактный объективизм» соссюрианства и «индивидуалистический субъективизм» фосслерианства. Ср. также фрагмент из *ППД*, написанный примерно в это же время: «*Всякое высказывание в этом смысле имеет своего автора, которого мы слышим в самом высказывании как творца его. О реальном авторе, как он существует вне высказывания, мы можем ровно ничего не знать...*» (*ППД*, 246).

24. Фиксация нового замысла. Сведений о возможных заказах на такого рода работу в настоящее время нет. Возможно, обновленная формулировка традиционной бахтинской темы о самопознании как о проблеме «*философской антропологии*» была навеяна только что законченным конспектом книги Больнова, которая начинается с обоснования «*области философской антропологии*» (см. прим. 13). Не исключено, однако, что это было не частной ассоциацией, а отражало общую установку М.М.Б. (по свидетельству А. А. Дорогова, в устной беседе с ним летом 1965 г. М.М.Б. характеризовал область своих занятий именно как «философскую антропологию»). Название «философская антропология» могло мыслиться М.М.Б. в то время как адекватно локализующее его концепцию в тогдашнем философском контексте. В философских дискуссиях того времени обсуждался в том числе и вопрос о нужности или ненужности для марксизма создания особой дисциплины — «философской антропологии». О содержании дискуссии и высказанных мнениях можно получить представление по статье чехословацкого исследователя Б. Румла «Философия марксизма-ленинизма и коммунистический гуманизм» (ВФ,

1967, № 11). Экземпляр этого номера с бахтинскими пометами в статье Румла хранится в *АБ*; в одном из отмеченных М.М.Б. мест, в частности, говорится: «*Проблематика человека составляет относительно самостоятельную часть философской проблематики. Требование разработать эту проблематику бывает часто связано с мнением, что необходимо создать так называемую философскую антропологию. Дело не в названии, а в том, какое место отводится этой проблематике в философии. Является ли марксистская философия антропологической или неантропологической? В буржуазной философии этому вопросу уделяется чрезвычайное внимание* (приводящее, по Румлу, к косвенному и неправомерному отождествлению онтологии с антропологией у Хайдеггера, Сартра и др. — Л.Г.) ... *Односторонний антропологизм приводит к философскому индивидуализму и субъективизму. Марксистская философия включает в качестве своего момента самопознание человека, но не сводится к нему. Нельзя также согласиться с тем, чтобы марксистская философия дополнялась антропологией...*» и т. п. (ук. соч., с. 43, 44). В дальнейшем эта традиционная бахтинская тема самопознания и самосознания возобновляется в рабочих записях уже без ее обозначения как «философской антропологии».

25. См. Misch G. Geschichte der Autobiographie. Leipzig und Berlin, 1907. Атрибутировано в *ЭСТ*, 408.

26. В данном фрагменте отразилось специфически бахтинское (начиная с ранних работ — *АГ* и *ФП*) толкование гносеологических потенций категорий пространства и времени. М.М.Б. фактически отрицает наличие этих априорных форм чувственности при познании, обращенном на себя самого. Тело и душу как пространственную и временну́ю формы моей самости мне дарует другой (и я — другому), но изнутри себя никакому «я» этого не дано. Данный тезис в преображенной форме вошел и в бахтинскую философию языка, и в его эстетику в виде тезиса о невозможности чистого самовыражения без извне взятых (от другого и других) жанровых авторских форм (см. прим. 3). Поскольку изнутри самосознающего «я» нет ни времени, ни пространства, а любая знаковая форма выражения любого смысла, включая максимально индивидуализированное самовыражение, обязательно хронотопична, постольку каждое «я» при языковом самовыражении неизбежно использует извне данные хронотопы, в том числе и данные в традиционных формах авторства. Выдумать авторскую форму изнутри себя нельзя, а без авторской формы невозможно никакое высказывание, отсюда невозможно ни чистое самовыражение в языке, ни самообъективация в литературе (в виде, напр., «образа автора»).

27. По всей видимости, первая терминологически адресованная отсылка непосредственно к структурализму. Начиная с этого

момента, структурализм наряду с виноградовско-лихачевским направлением постепенно станет маркированным внутренним оппонентом записей, причем между этими различными и по методам исследования, и по стилю выражения внутренними оппонентами для М.М.Б. не окажется сущностной разницы, поскольку в центральных для него вопросах, прежде всего, о проблеме автора, они занимали — на фоне бахтинской полифонии — сходные позиции, отличающиеся не по фундаментальному основанию, а по степени его заострения. По единству фундаментального основания М.М.Б. относил эти направления к общему оспариваемому им «монологическому» лагерю. «Степени» монологизма этих направлений в их бахтинской оценке и пункты, по которым виноградовско-лихачевское направление и структурализм сближались М.М.Б., оговорены ниже в данном и в других постраничных прим.

В первой половине 60-х гг., когда велись настоящие записи, М.М.Б., судя по хранящейся в *АБ* литературе с пометами, уже был хорошо знаком с отечественным структурализмом и по сборникам, и по многочисленным публикациям на эту тему в журналах (в частности, по сб. «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем». М., 1962 и статье Ю. М. Лотмана «Лингвистическое и литературоведческое понятие структуры» в ВЯ, 1963, № 3 — подробнее см. ниже). Критикуемая в комментируемом фрагменте идея *готовости* содержания и *готовости* разных кодов выражалась или подразумевалась в большинстве помеченных М.М.Б. работ, относящихся к начальному этапу становления отечественного структурализма. Идея «готовости» сообщения содержится, собственно говоря, в самóм широко принятом тогда в структурализме тезисе К. Шеннона о том, что «*значение вообще определяется как инвариант при обратимых операциях перевода*» (см. *Успенский Б. А.* О семиотике искусства. — «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем», с. 125). Об «*одном и том же содержании*», к которому применяются разные коды, см., в частности, более позднюю выразительную цитату из Лотмана: «*Следующий этап в усложнении точки зрения повествования ярко представлен в «Евгении Онегине». Вместо нескольких персонажей, рассказывающих с разных позиций об одном и том же, ... появляется автор, который, оперируя разными стилями как замкнутыми, наделенными фиксированной точкой зрения системами, излагает одно и то же содержание* (выделено мною — Л.Г.) *с нескольких стилистических позиций*» (*Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970, с. 327; показательно, что Лотман позитивно ссылается здесь на виноградовскую книгу 1941 г. «Стиль Пушкина»). В дальнейших записях М.М.Б. выскажет упрек, связанный с установкой на «*готовость содержа-*

ния», уже персонально Лотману, причем именно по поводу анализа последним «Евгения Онегина» (см. прим. 48 к *Т-2*).

Готовость кода также предполагается самим понятием кода (см. в этой связи помеченный тройным бахтинским отчеркиванием абзац из статьи З. М. Волоцкой, Т. М. Николаевой, Д. М. Сегала и Т. В. Цивьян «Жестовая коммуникация и ее место среди других систем человеческого общения»: *«Звуковая и письменная речь — это поток сообщений, построенных по правилам кодов, устроенных одинаковым образом, но различных по физической субстанции элементов»* — «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем», с. 66). Взаимосвязанность в структурализме оспариваемых здесь М.М.Б. идей о «готовости» содержания и кода отчетливо отразилось в следующей формулировке: *«...структурным описанием художественного произведения является демонстрация его порождения из известных темы и материала по некоторым постоянным правилам...»* (*Жолковский А., Щеглов Ю.* Структурная поэтика — порождающая поэтика. — ВЛ, 1967, № 1, с. 82; абзац помечен тройным бахтинским отчеркиванием).

Проблематика «готовых» кода и содержания, с которой на авансцену бахтинских записей был выведен структурализм, имела в читавшейся М.М.Б. литературе непосредственное отношение к центральной для него проблеме автора. В упомянутой выше статье Ю. М. Лотмана «Лингвистическое и литературоведческое понятие структуры» (ВЯ, 1963, № 3), близкой по времени к датировке записей и содержащей многочисленные бахтинские пометы (часто — в виде тройного и даже четверного отчеркивания), говорится о необходимости изучать помимо лингвистической структуры еще и целостную *«структуру передаваемого содержания, которая, хотя и передается средствами языка, но не является языковой по свой природе»* (с. 50; четверное отчеркивание). Эта структура понимается здесь как авторское содержание: *«В литературе структура рождается в результате творческого акта и представляет собой содержание информации, ее цель. Структура в этом случае становится моделью воспроизводимых писателем явлений жизни, получая все познавательные свойства модели»* (там же). По входящим в эти утверждения положениям понятно, что автор, как и в виноградовско-лихачевском направлении, мыслится Лотманом занимающим приоритетное положение. «Структура содержания» создается в результате «творческого акта», то есть в результате индивидуальной активности автора; затем оно «передается» слушающему, то есть квалифицируется как имеющее статичный характер. Автор — творец и владелец этого готового содержания (Лотман пишет о *«мысли, вложенной автором в... сочинение»*. — Там же). Развивая далее собственно структурный подход, Лотман опирается на ту самую категорию *«образ автора»*

(51), которая играла маркированную роль в бахтинских спорах с Виноградовым и Лихачевым (см. прим. 3). То, что образ автора может находиться, согласно Лотману, ссылающемуся в этом отношении на Г. А. Гуковского, и за пределами непосредственно данного текста, возникая и сохраняясь в сознании читателя из других произведений автора, никак для М.М.Б. дела не меняет: и у Лотмана речь, как и у Виноградова и Лихачева, шла не о той или иной определяемой жанром и сферой общения форме авторства, а об индивидуальном замысле и воле конкретного автора (о *биографическом*, как пишет Лотман там же, *облике писателя*).

Функциональная значимость в структурализме категорий типа «образ автора» на первый взгляд может показаться неожиданной. В литературоведении, развивавшемся вне структурных методов, «образ автора» был естественной категорией, символизировавшей возрастание в новое время значимости, придаваемой индивидуально-личностной авторской позиции. Пафос же структурализма в его общем понимании сосредоточивался на сфере инвариантов, на структурной типологии, на применении к литературе как вторичной моделирующей системе «строгих» и безличных лингвистических методов. Тем не менее виноградовский образ автора оказался в раннем структурализме востребованным. Смысл введения этой категории в структурализм состоял в концептуальном обеспечении искомой смысловой *целостности* литературного произведения, которую можно было бы рассматривать как замкнутую и стабильную структуру. (Проблема целого, целостности, структуры целого и т. д. широко обсуждалась в то время в периодике. См. напр., содержащие многочисленные бахтинские пометы статьи: *Афанасьев В. Г.* О принципах классификации целостных систем, *Вальт Л. О.* Соотношение структуры и элементов. — ВФ, 1963, № 5; обзор польского исследователя Я. Славяновского состоявшейся в Польше дискуссии по книге О. Ланге «Целое и развитие в свете кибернетики». — ВФ, 1964, № 10; *Сапаров М.* Три «структурализма» и структура произведения искусства — ВЛ, 1967, № 1). Образ автора и стал использоваться в структурализме в качестве средства, цементирующего структуру содержания в некое единство, (индивидуально-личностные коннотации, преимущественно акцентируемые в литературоведении виноградовского типа, отходили при этом на второй план). Обеспечивая целостную структуру произведения, «образ автора» гарантировал стабильность и целостность объекта исследования и возможность его адекватного познания. По раннему Лотману, *«образ автора... — строго однозначная структура, определяющая читательское восприятие как адекватное авторскому замыслу»* (51). Где обосновывается адекватность «читательского восприятия» авторскому замыслу, там предполагается адекватность и «исследовательского восприятия» содержательных структур, то

есть адекватность своему предмету самого структурализма как метода. Скрестившись с «готовостью» содержания и обеспечив целостную структуру последнего, «образ автора» давал структурализму методологическое основание для применения структурных методов исследования литературы.

Без дополнительного теоретического обоснования искомое понятие содержания произведения как поддающейся адекватному исследованию структуры повисло бы в воздухе: методы «строгой» лингвистики, на которые, согласно исходному постулату, опирался структурализм, сами по себе обеспечить эту целостность не могли, так как собственно языковые структуры рассматривались лингвистикой в системе языка, то есть вне текстов. Нужно было переходное звено от системы языка к системе отдельного текста: таковым и стало целостное авторское сознание, рассматриваемое как гарант целостности текста (о другом реализованном в структурализме варианте переходного звена к целостности текста, основывавшемся на единстве изображаемого предмета или события, см. в преамбуле к *Т-3*). В центре же бахтинской концепции стояла категория «жанра», дискредитированная в большинстве направлений того времени в пользу личного авторского начала и индивидуально цельного творческого акта. И в качестве гаранта целостности текста М.М.Б. также рассматривал жанр (за которым стоят архетипические формы общения), а не личность автора (см., напр., в *РЖ*: «*Мы говорим только определенными речевыми жанрами, то есть все наши высказывания обладают определенными и относительно устойчивыми типическими формами построения целого*» — *т. 5*, 180).

Конечно, формально-методологическое использование образа автора в структурализме, вслед за которым исследование сразу же переходило к типологическим проблемам, включая и жанровые, отличалось не только от опоры на автора в тех концепциях, в которых эта категория использовалась ради тезиса о возможности прямого тематического выражения «идеологической» позиции писателя, но и от виноградовско-лихачевского понимания вопроса, при котором образ автора позволял акцентировать не идейно-содержательную, а лингвистическую специфику выражения авторской позиции в литературном произведении. Но с бахтинской точки зрения, любая опора при решении вопроса о цельности текста на автора предполагает установку на цельность одного сознания и как таковая ведет к той или иной степени монологизма. Максимальной, скажем, у Чичерина, редуцированной — у Виноградова и Лихачева и методологически-формальной, но тем философски более значимой — в структурализме.

В позднем структурализме категория образа автора почти не применялась — вследствие, по всей видимости, ее занятости другими направлениями (развивавшимися в русле виноградов-

ско-лихачевского понимания этой категории) и сложившегося там вокруг нее отчетливого субъективного ореола, противоречащего типологическим ориентирам структурализма. У Лотмана, напр., там, где раньше применялась категория «образа автора», стало употребляться понятие «авторской модели мира». Однако, хотя онтология описываемых явлений и терминологический аппарат структурализма менялись, его концептуальный подход оставался для М.М.Б. фактически тем же. И даже более того: то специфическое отличие бахтинской позиции в вопросе об авторе, которое в виноградовских текстах часто скрывается в волнах извилисто текущей терминологии, поддается описанию в сравнительно отчетливой рациональной форме именно на языке структурализма. Некоторая парадоксальность ситуации заключается при этом в том, что эта проступающая благодаря терминологии структурализма специфика бахтинской позиции не была в то время отмечена в самом структурализме. Рационализированной «меткой» общего отличия бахтинского подхода от структурного может служить соотношение *нейтрализации* (одного из центральных понятий структурализма) с его бахтинским оппонентом — понятием *амбивалентность*.

В восприятии самого структурализма эти понятия были тождественны или по крайней мере аналогичны. Во многом именно на этом основании бахтинские идеи и причислялись часто к истокам структурализма или прямо к структурализму, с чем сам М.М.Б., как известно, не соглашался (см. *РЛ-2*). Лотман даже в начале 70-х гг. употреблял понятия нейтрализации и бахтинской амбивалентности как синонимы, расценивая последнюю как идеальное проведение принципа нейтрализации: «*Вершиной рассмотрения динамики литературы как борьбы, напряжения между культурным "верхом" и "низом", нейтрализация этого напряжения в амбивалентных текстах* (выделено мною — Л.Г.) *и соотношения этого процесса с общей эволюцией культуры, бесспорно, до сих пор остается книга М. М. Бахтина "Творчество Франсуа Рабле"...*» (*Лотман Ю. М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература. — Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973, с. 30; сборник в честь М.М.Б.). Между тем для М.М.Б. эти понятия не просто различались, но различались принципиально — как финальные символы противостоящих друг другу диалектики и диалога. В отечественном структурализме диалектика прямо называлась в качестве его общей методологической основы, в том числе и принципа нейтрализации (см. у Лотмана: «*Методологической основой структурализма является диалектика*». — Литературоведение должно быть наукой. — ВЛ, 1967, № 1, с. 93). Не исключено, что именно этот тезис структурализма мог послужить одним из внешних поводов для известного бахтинского фрагмента о соотношении диалектики и диа-

лога: *«В диалоге снимаются голоса (раздел голосов), снимаются интонации (эмоционально-личностные), из живых слов и реплик вылущиваются абстрактные понятия и суждения, все втискивается в одно абстрактное сознание — и так получается диалектика»* (отмечено в прим. 71 к *Т-4*). Во всяком случае в этом фрагменте концентрированно выражено игнорировавшееся структурализмом различие между амбивалентностью и принципом нейтрализации оппозиций. В соответствии с диалектической установкой принцип оппозиции интерпретировался Лотманом следующим образом: *«Глубокая диалектичность принципа оппозиции проявляется в том, что антитетичность понимается здесь как особая форма общности»* (с. 98; фрагмент отмечен тройным бахтинским отчеркиванием). В интересующем нас контексте этот принцип предполагает авторскую *надпозицию* или *архипозицию* (по типу лингвистической архифонемы), которая нейтрализует разные точки зрения (или «голоса»), звучащие в пределах произведения. Все содержащиеся в тексте члены оппозиции имеют, по Лотману, *«архифонему, архилексему, архисему и т. п., которая снимает (нейтрализует) их противопоставленность»* (с. 98). В концепции же М.М.Б. выдвигаемое на авансцену взаимоотношение разных, включая авторский, голосов (косвенный аналог членов оппозиции) ориентировано не на поиск какой-либо формы их общности, нейтрализующей сам принцип разделения голосов, а на сохранение различия голосов, их персонифицированности. Это не значит, что голоса не могут, по М.М.Б., объединяться в единство, могут — в двуголосое слово, полифонический дискурс и др., но в этих типах целостности голоса продолжали мыслиться им как слышимые индивидуально. Двуголосое слово не нейтрализующее, а амбивалентное целое. В таком сохраняющем индивидуальное своеобразие своих компонентов целом между ними устанавливаются диалогические отношения. Эти амбивалентные отношения характеризуют такой тип связи между компонентами целого, при котором его компоненты ни по какому общему абстрактному основанию не могут быть слиты и взаимонейтрализованы. Внутри семантической цельности, предполагаемой принципом нейтрализации оппозиций, напротив, диалог не существен (не нужен).

Обосновываемый структурализмом тип целостности, нейтрализующей смысловое своеобразие членов оппозиций (голосов), связывается затем через опосредующие звенья с всеобъемлющей позицией автора текста. Связь эта далеко не очевидна. Упрощенно говоря, логика здесь такова: в произведении имеются несколько смысловых точек зрения, каждая из которых «объективно» находится в оппозиционных отношениях с какой-либо другой. Автор же диалектически движется между этими смыслами; он может нейтрализовать какую-либо конкретную оппозицию в

общем понятии, чтобы противопоставить это общее понятие другому смысловому ряду, затем опять нейтрализовать образованную оппозицию и т. д. Если применить эту логику в бахтинском пространстве, то автор как бы диалектически объединяет, например, голоса Сони и Свидригайлова, чтобы противопоставить их Раскольникову, затем нейтрализует и эту оппозицию голосов на ином абстрактно общем основании и противопоставляет этот новый общий смысл Лужину и т. д. и т. д. В пределе здесь мыслится наличие в произведении некоего общего смысла, относительно которого взаимонейтрализованы все оппозиционные семантические ряды, но для полного управления оппозициями (голосами) автору это не обязательно. И в том случае, если не все оппозиции взаимонейтрализуются в некой общей собственно тематической *«архисеме»*, автор сохраняет, по Лотману, возможность управлять текстом, строя из взаимосвязанных рядов оппозиций и точек их нейтрализации свою *«авторскую модель мира»*. Сам факт выбора тех или иных оппозиционных рядов, их взаимоконфигурация и перемежаемые автором точки их нейтрализации непосредственно и полностью отражают, по Лотману, позицию автора текста: *«Совокупность основных оппозиций отражает авторское понимание действительности, структуру текста писателя. А сложная иерархия значимых элементов... становится авторской моделью мира, реализует художественную идею»* (с. 99).

Применительно к бахтинской полифонии лотмановское описание принципа образования семантической структуры произведения означало бы, что звучащие в полифоническом романе голоса типологизированы (нейтрализованы) и иерархически «классифицированы» автором, что их совокупность и взаимоскоординированность отражает понимание действительности самим Достоевским, его индивидуальную и пронизывающую все произведение смысловую позицию (схожим образом понимали в то время полифонию большинство исследователей, включая Виноградова и Лихачева, — см. преамбулу к *Т-3*). Однако такое толкование полностью элиминирует полифонический принцип как таковой. Лотмановская *«авторская модель мира»*, построенная с использованием принципа нейтрализации, может в определенном смысле считаться (как и виноградовская концепция) функциональным аналогом бахтинского понятия авторского доминирования в монологическом романе, но ни в каком смысле она не может считаться аналогом авторской позиции в романе полифоническом. Бахтинская амбивалентность не тождественна нейтрализации. Структурализм при всех его особенностях мыслился М.М.Б. как примыкающий к тем теориям, которые содержат в своих постулатах тезис о принципиальной необходимости вмещения всех смыслов в некое единое (авторское или типологическое) сознание, то есть к монологизму. Понимание содержания

как структурного единства возможно только в рамках одного сознания, в других отношениях понимаемого как угодно различно, но обязательно единого. Именно в этом смысле М.М.Б. говорил, что в конечном счете у структуралистов только одно сознание — сознание самого исследователя, поскольку оно воспринимает себя как адекватно дублирующее сознание творца (см. прим. 6 к *РЛ-2*). Различия между сознаниями (автора, героя, читателя, исследователя и т. д.) стираются. В философской перспективе тезис о возможности адекватного познания целостных смысловых структур предполагает имманентный постулат о наличии некоего общего «единого» сознания, «ничьего сознания» или «сознания вообще», в котором «складируются» результаты структурных анализов, общие и для автора, и для читателя, и для исследователя. Но даже если это «место складирования» понимается как безличное смысловое пространство «науки», оно все равно строится по типу целостности одного и единого сознания, то есть по монологическим лекалам. Если фрагменты той или иной модели, той или иной структуры развести по разным сознаниям, находящимся в диалогических отношениях, то и авторская модель мира, и содержательная структура произведения распадутся в своей целостности.

Обращение раннего структурализма к категории «образа автора» могло быть поэтому для М.М.Б. маркером монологизма. Если автор понимается как доминирующая инстанция, обеспечивающая целостность произведения, то независимо от дальнейших модификаций этой категории (максимально индивидуализирующих или, напротив, типологизирующих автора) основанные на ней направления в конечном счете смыкаются для М.М.Б. с монологическим «сознанием вообще». Виноградовское направление и структурализм были для М.М.Б. в этом отношении двумя флангами коалиционно единого внутреннего оппонента. Взаимосвязанность и глубинное сродство типологического и индивидуализирующего подходов, на поверхности выступающих как полярно несовместимые, отмечалось и в *МФЯ*, где соссюровский и фосслерианский подходы также равно противостояли диалогизму, образуя два фланга единого монологического типа мышления. В исторической перспективе полемика со структурализмом была продолжением в обновленном контексте лингвистического спора 40-50-х гг. с виноградовским направлением, за которым в свою очередь проступала фигура Г. Шпета (о Шпете как предшественнике Виноградова см. *т. 5*, 388, 697 и др.).

Об ответном контраргументе Лотмана в адрес бахтинской концепции, также связанном с проблемой целостности текста, см. прим. 4 к *РЛ-2.*

28. См. *Жинкин Н. И.* О кодовых переводах во внутренней речи. — ВЯ,1964, № 6 (упоминание этой статьи Жинкина подтверждает датировку записей).

По некоторым абстрактно взятым параметрам позиция Жинкина близка бахтинской. В данном случае М.М.Б. вспоминает концепцию Жинкина в контексте критики структурализма, и действительно, Жинкин в принципе «осторожничал» со структурализмом, говоря, в частности, что, поскольку целью лингвистического структурализма в определенном смысле является формализованная система языка, взятая вне речи, и поскольку, с другой стороны, мышление обнаруживается только в речевом действии, то *«разные направления структурализма в лингвистике стремятся обойтись без понятия мышления»* (с. 28; в самом структурализме Жинкин иногда причислялся к ряду тех языковедов, которые сумели избежать крайностей эпохи «бури и натиска» структурализма и стремились объединить его с богатой лингвистической традицией, причем говорилось это именно в связи с проблемой соотношения языка и мышления; однако при этом подтверждалось принципиальное требование структурализма, вряд ли разделяемое Жинкиным, подключить к разрешению проблемы языка и мышления кибернетический подход — см. *Ревзин И. И.* Структурная лингвистика и единство языкознания. — ВЯ, 1965, № 3, с. 57; статья и конкретно данный фрагмент помечены М.М.Б.). По Жинкину, при решении проблемы соотношения языка и мышления в течение всего плодотворного периода развития лингвистики, включая структурализм, *«допускался один промах — по характеру проблемы надо было от лингвистики перешагнуть в экстралингвистическую область, но это не было сделано»* (там же). Очевидно, что предполагаемая здесь Жинкиным экстралингвистическая область — это частный (не концептуальный) аналог бахтинской металингвистики, но именно аналог и именно частный, поскольку, согласно данной публикации, искомой экстралингвистической областью является, по Жинкину, внутренняя речь и другие разновидности «языка» индивида, то есть эта искомая экстралингвистическая область понимается в рамках индивидуальной речевой жизни, безотносительно к акцентируемым в бахтинской металингвистике диалогическим отношениям.

Что касается конкретно *кода*, о чем говорит здесь М.М.Б., то Жинкин ввел два разных понимания этого понятия. Если под кодом понимается, согласно Жинкину, сама знаковая система обозначений, то тогда язык действительно код. *«Но кодом можно назвать и способ реализации языка»* (с. 29), то есть слышимость, видимость (в буквах), произносимость, осязаемость и др. Все это разные коды, и в процессе реальной речи между ними постоянно происходят кодовые *переходы* (или *«перемены»*, как неточно запомнил М.М.Б., — возможно, по ассоциации с понятием смены

кода у структуралистов). Если же код понимать в первом смысле, то надо, по Жинкину, говорить не о кодовом переходе, а о *переводе*, поскольку в данном случае происходит эквивалентное преобразование одной языковой формы в другую. Центральным звеном переработки словесных сообщений и является у Жинкина внутренняя речь, причем это звено относится к области кодовых переходов (а не переводов). Позиция Жинкина дифференцирует и усложняет абстрактно-общие представления о кодах и кодовых взаимоотношениях, подключая новые темы и проблемы, но остается при этом — с бахтинской точки зрения — в рамках монологического подхода, поскольку сохраняет идею «готовости» некоего замкнутого в себе содержания, которое *переходит* из кода в код или *переводится* с кода на код. Жинкин как бы делает — с точки зрения бахтинской концепции — полшага в том направлении, в котором нужны полноценных два шага (аналогично Виноградову в вопросе об образе автора). Показательно в этом отношении, что почти все заключительные абзацы данной статьи Жинкина помечены М.М.Б. не только тройным вертикальным отчеркиванием, но и предположительно «критической» горизонтальной черточкой вбок.

Наиболее существенным для М.М.Б. моментом в позиции Жинкина являлась, вероятно, его теория о принципиальной значимости *интонационной* стороны речи. Самих работ Жинкина об интонации, широко обсуждавшихся в то время (напр., «Механизмы речи». М., 1958), в *АБ* не сохранилось, но М.М.Б., скорее всего, знал интонационную теорию Жинкина. О ней, в частности, говорилось в сохранившей многочисленные бахтинские пометы статье Л. Тимофеева «Сорок лет спустя...», направленной против применения математических методов к поэтике (ВЛ, 1963, № 4). Редкие пометы М.М.Б. сменяются в этой статье на страницах, посвященных изложению интонационной теории Жинкина, тройными отчеркиваниями буквально каждого абзаца (ук. соч., 73-74). В центре интонационной концепции Жинкина — близкая М.М.Б. идея о том, что сообщение не ограничивается семантикой составляющих его слов, что интонация существенно увеличивает (а по М.М.Б. — может и резко изменять) смысл сообщения. Эта тема имела прямое отношение к формированию методов структурализма, которые, с точки зрения Тимофеева, в недостаточной мере учитывали интонационную сторону речи. Согласно Тимофееву, в докладе на Варшавской конференции по вопросам поэтики Жинкин показал, что «метаязык» структурализма лишен интонации, а значит, и возможности учитывать ее в «языке-объекте», и что поэтический язык в этом смысле обратен «метаязыку» (ук. соч., 73). Ср. в этом смысле изложенную в *РЖ* бахтинскую теорию о значимости для содержания высказывания

экспрессивного, в том числе и интонационно выраженного, момента речи.

29. Начиная отсюда и кончая горизонтальным отчеркиванием идут сжатые конспективные выписки из указанной книги K. Kerényi. Конспектируемые страницы даны М.М.Б. в круглых скобках. Тематика конспектируемой книги аналогична традиционным бахтинским темам (ср. «дистанция» и «вненаходимость», понятие «одержимости» здесь и в *АГ*, проблема границ и пограничных областей, пародийные и игровые моменты в мифологии и др.).

30. Указанная М.М.Б. книга М. Бубера приведена в сноске 2 на с. 5 книги K. Kerényi.

31. Возможно, содержание этого законспектированного фрагмента из книги K. Kerényi косвенно отразилось в известном бахтинском разделении трех типов отношений (между объектами, между субъектом и объектом и между субъектами), проведенном позже (см. прим. 66 к *Т-2*).

32. Далее в записях будет аллюзия к этому фрагменту конспекта K. Kerényi (см. прим. 95 к *Т-2*). Там же просматриваются возможные переклички и с другими формулировкам из этого конспекта — *«сопротивление материала как положительный признак», «дистанция», «превращение объекта в субъект», «первичная данность».*

33. Указанная работа М. Бубера приведена на с. 16 книги Kerényi.

34. Две указанных работы упоминаются соответственно на с. 31 (сноска 13) и с. 32 (сноска 14) книги K. Kerényi.

35. Книга А. Камю «Миф о Сизифе» была, по всей видимости, на руках М.М.Б. См. высказывание М.М.Б. о Камю в интервью З. Подгужецу: *«Сейчас в таких странах, как Франция, имеют место попытки создания нового романа, идущего по пути Достоевского. Прежде всего это Камю. Его роман «Чума», его «Миф о Сизифе» построены прямо на Достоевском».*

36. Непосредственно вслед за идущим ниже библиографическим списком, хотя и после горизонтального отчеркивания, начнется небольшая конспективная запись из этой книги Хайдеггера (см. след. прим.)

37 Начинающийся с *«Трудности, создаваемые языком»* и кончающийся здесь фрагмент является бахтинским конспективным изложением содержания предпоследнего абзаца работы Хайдеггера «Тождество и различие». См этот хайдеггеровский абзац полностью в переводе А. Денежкина: *«Трудность заключена в языке. Наши европейские языки, каждый по-своему, суть языки*

метафизического мышления. Какова сущность европейских языков — является ли она в себе исключительно метафизической и потому окончательно определена онто-тео-логикой, или же эти языки хранят в себе другие возможности сказывания, что в то же время значит — сказывающего несказания, — это здесь должно остаться нерешенным. Трудности, которые всегда грозят мыслящему сказыванию, уже достаточно часто раскрывались перед нами во время этих семинарских занятий. Малое словечко «есть», рекущее в нашей речи и сказывающее о бытии везде и всюду, даже там, где само оно не появляется, содержит от εστιν γαρ ειναι Парменида до «есть» спекулятивного предложения у Гегеля и далее, вплоть до растворения «есть» в полагание власти у Ницше — всю судьбу бытия» (*Хайдеггер М.* Тождество и различие. М., 1997; пересказанные или законспектированные М.М.Б. фрагменты выделены подчеркиванием). Бахтинское отношение к Хайдеггеру осталось в рабочих записях неотчетливым. О некоторых предположениях по этому поводу см. прим. 11 к *Т-3*, прим. 56 и 58 к *Т-4*.

Не исключено, что бахтинский интерес к хайдеггеровской трактовке глагола *«быть»* мог быть связан с высказываниями на аналогичную тему высоко ценившегося им Вяч. Иванова: «*... рассмотрим отвлеченное понятие — например, понятие «бытия», — как выражение и выражаемое. Независимо от гносеологической точки зрения на «бытие», как на одну из познавательных форм, едва ли возможно отрицать неравноценность облекаемых ею внутренних переживаний. Столь различным может быть дано представление о бытии в сознании, что тот, кому, по его чувствованию, приоткрывается «мистический» смысл бытия, будет ощущать словесное приписание этого признака предметам созерцательного постижения в повседневном значении обычного слова — как «изреченную ложь», — ощущая, в то же время, как ложь, и отрицание за ними того, что язык ознаменовал символом «бытия». Нелепо — скажет такой созерцатель — утверждать вместе, что мир есть, — и что есть Бог, — если слово «есть» значит в обоих случаях одно и то же*» (*Иванов Вячеслав.* Заветы символизма. — Собр. соч. Брюссель, 1974, т. 2, с. 589-590). И далее: «*Учение новейших гносеологов... помогает нам, стоящим на почве всецело чуждых этим философам общих воззрений, — уразуметь религиозно-психологический момент в истории языка, сказавшийся в использовании понятия «бытия» для установления связи между субъектом и предикатом, что впервые осуществило цельный состав грамматического предложения (pater est bonus). Слова первобытной естественной речи прилегали одно к другому вплотную, как циклопические глыбы; возникновение цементирующей их «связки» (copula) кажется началом искусственной обработки слова. И так как глагол «быть» имел в древнейшие времена священный смысл бытия божественного, то позволительно предположить, что мудрецы и теурги тех дней*

ввели этот символ в каждое изрекаемое суждение, чтобы освятить им всякое будущее познание и воспитать — или только посеять — в людях ощущение истины, как религиозной и нравственной нормы» (там же, с. 594).

38. Ниже идут выписки из указанной книги W. Rehm'a «Jean Paul — Dostojewski» (Göttingen, 1962; сс. 4, 5, 6, 22, 29-30, 53, 62, 97, 99). Некоторые из них перекликаются с *ТФР* (отмечено ниже в прим.); возможно, этот конспект учитывался при подготовке *ТФР* к изданию.

39. В *ТФР*, 51 (в сноске) есть ссылка на это издание Р. Бенца.

40. Внутренний опыт (лат.)

41. На с. 55 конспектируемой книги В. Рема упоминается роман «Обрыв» и тема скуки в нем («книга скуки»); на с. 102 есть ссылка 55, в которой упомянута работа В. Рема «Гончаров и скука» (Gontscharow und die Langeweile).

42. Начинающийся здесь и заканчивающийся книгой М. Haas'a библиографический список составлен по сс. 97, 100-103 книги В. Рема.

43. В. Рем, ук. соч., с. 99. Ср. в *ТФР*: Жан-Поль во «Введении в эстетику» *«говорит, в частности, об «осмеянии всего мира» («Welt-Verlachung») у Шекспира, имея в виду его «меланхолических» шутов и Гамлета»* (*ТФР*, 50).

44. Имеется в виду версия, что Бонавентура — это псевдоним неизвестного автора, *«может быть, Веценя»* (см. аналогичную фразу в *ТФР*, 46; М.М.Б. ссылается в *ТФР* по этому поводу на зафиксированное здесь издание R. Steinert'a). Подробно об этой версии и проблеме в целом см. прим. к 4 тому Собр. соч.

45. В *ТФР*, 98 И. Н. Жданов упоминается вместе с А. Н. Веселовским в качестве автора, изучавшего историю «Joca monachorum» («древнейшего произведения рекреативного характера») на Руси.

46. В *ТФР* М.М.Б. сослался на зафиксированную здесь книгу Больнова, переведя ее название как «Новая убереженность. Проблема преодоления экзистенциализма» (*ТФР*, 304, сноска).

47. Выходные данные трех указанных книг взяты М.М.Б. из книги Больнова «Новая убереженность...» (выше цит., сс. 220, 234, 247).

48. Запись о книгах М. Шелера была сделана, судя по изменившемуся оттенку чернил и горизонтальному отчеркиванию, позже и вне связи с книгой Больнова. Возможно, одна из этих книг была на руках М.М.Б.: идущая в следующей заключитель-

ной строке *Т-1* после упоминания ГБЛ запись «*и* <или *и* латинское> *51519-60*» могла быть ее шифром.

ТЕТРАДЬ 2 (*Т-2*)

Впервые (изолированными фрагментами и не полностью) — в составе *Зап.* (*ЭСТ*, 336-351).

Автограф *Т-2* представляет собой общую ученическую тетрадь, практически до конца исписанную (незаполненными остались полторы страницы), сначала ручкой с синими чернилами — до второго абзаца 66 с., а отсюда и до конца (стр. 95) фиолетовой и черной шариковой ручкой. Сохранилась лишь первая сторона обложки тетради, не имеющая маркировки. Первые 66 страниц по текстологическим приметам совпадают с *Т-1* вплоть до оттенка синих чернил и специфических особенностей ручки. В некоторых фрагментах имеются характерные бахтинские пометы сбоку от абзацев, свидетельствующие о перечитывании.

Записи были начаты приблизительно в конце 1966 — начале 1967 г. Такую датировку подтверждают упоминание статьи А. Аникста (помещенной в № 1 «Театра» за 1967 г.) и имеющиеся аллюзии ко второму выпуску «Трудов по знаковым системам» (Тарту, 1965; в дальнейшем *ТЗС-2*), подаренному М.М.Б. Б. А. Успенским, как следует из дарственной надписи на хранящемся в *АБ* экземпляре, 11 сентября 1966 г. Среди всех сохранившихся в *АБ* книг и публикаций по семиотике и структурализму *ТЗС-2* содержит наибольшее количество бахтинских помет. На статьи этого сборника в данных записях имеются одна прямая и несколько предположительно, но с большой долей вероятности, установленных неперсонифицированных аллюзий (см. постраничные прим.).

Не исключено, что данная тетрадь, будучи начата и на две трети заполнена в конце саранского, была закончена в московский период. Для этого предположения имеются несколько оснований. Со с. 66 и вплоть до конца автографа записи велись не чернильной, а шариковой ручкой, изменился и почерк. Написанные другой ручкой записи начинаются с нового замысла о «*Чужом слове как специфическом предмете исследования в гуманитарных науках*». Возможно, это тема появившегося уже в московский период заказа; во всяком случае, в датируемой началом 70-х гг. *Т-4* М.М.Б. вернется к этой теме и даст справку, что данные заготовки делаются для «Вопросов философии» (однако никаких сведений о таком заказе обнаружить не удалось). В любом случае бóльшая часть *Т-2* была написана в саранский период.

1. Книга О. Ф. Больнова «Mensch und Raum» была на руках М.М.Б. и он знакомился с нею, поскольку именно по ней, как установлено (см. след. прим.), был составлен идущий ниже обширный список литературы из 17 наименований.

2. Библиография составлена по сс. 13, 14, 15, 54, 60, 71, 278 указанной выше книги Больнова.

3. Ниже, после очередного списка литературы, начнется — без специальных на то указаний — беглый конспект этой работы Э. Косериу (см. прим. 5).

4. Номер фрагмента дан «по Дильсу» (60 DK), по М. Марковичу это фр. 33. Варианты: *«Путь вверх-вниз один и тот же»*, *«Путь туда-сюда один и тот же»*.

5. Судя по имеющимся ниже указаниям страниц в скобках (начиная с седьмого по счету абзаца — 266, 268, 273), в данном фрагменте, ограниченном с обеих сторон горизонтальными отчеркиваниями, ведется никак более не обговоренный конспект. Исходя из тематических, а в некоторых случаях и прямо лексических совпадений, установлено, что здесь велся конспект вышеназванной в ряду других работ библиографического списка статьи Э. Косериу «Синхрония, диахрония и история» (Новое в лингвистике. Вып. 3. М., 1963).

Являются ли конспективными по своему характеру три первых абзаца данного фрагмента, проблематично, поскольку в них (в отличие от семи последующих абзацев) можно усмотреть лишь отдаленные отзвуки текста Косериу. Но все же вероятно, что первые три абзаца — это тематические записи «по поводу» статьи Косериу. Так, имя Л. Вайсгербера упоминается Косериу в связи с протестом Вайсгербера *«против тенденции рассматривать языки как чисто грамматические абстракции»* (с. 8-9). Косериу соглашается с этим, добавляя со своей стороны, что язык может быть подвергнут технической процедуре абстрагирования именно потому, что первоначально он существует не как абстрактная система, а как способ говорения, как определенные языковые навыки говорящего (ук. соч., с. 170-171), усваиваемые в том числе и из материнского языка. И данное, и другие положения Косериу имеют точки соприкосновения с *МФЯ*.

6. Возможно, в данном абзаце М.М.Б. по-своему фиксирует общий методологический постулат работы Косериу. См., в частности, с. 171-173 статьи Косериу, где обсуждаются адекватные способы перехода исследования от первичной данности речи к системе языка («феноменологическая редукция» по М.М.Б.). Данная тема — одна из центральных в работе Косериу; он постоянно и на разных уровнях возвращается к ней. См., напр.: *«...чтобы понять механизм языкового изменения, надо встать на*

почву речи и принять речь за норму всех прочих проявлений речевой деятельности (включая «язык»)... Язык существует только в речи индивидуумов...» (с. 157) или: «*Встав на почву речи, можно одновременно охватить и язык. Дело в том, что язык дан в речи, в то время как речь не дана в языке*» (с. 158).

7. Данный абзац является скорее всего собственно бахтинской репликой, хотя, возможно, и инициированной чтением Косериу, напр., его рассуждениями о языке как системе, речи как акте и знании: «*Язык существует только в речи индивидов... термин «язык» употребляется в разном смысле: в одном случае имеется в виду язык как «знание», в другом — как конкретное проявление этого знания в процессе говорения... Как писал Платон, говорение — это акт, использующий слова, которые предоставляются в его распоряжение «узусом»... в акте конкретно реализуется номос...*» (с. 157-158).

8. Тема будущего в аспекте лингвистического будущего времени подробно обсуждается в работе Косериу. Хотя в данном абзаце, как и в трех предыдущих, нет указанных в скобках страниц читаемой работы, он содержит несомненные аллюзии к посвященным этой теме фрагментам Косериу, являясь вместе с тем их кратким и развернутым в свою сторону резюме. Косериу упоминает или прямо цитирует в связи с этой темой высказывания небезразличных М.М.Б. лингвистов (Ш. Балли, Л. Шпитцер, А. Мейе, Е. Лерх и др.). Ср., напр., цитату из Мейе: «*Процесс в прошедшем — это факт, о котором говорят объективно, процесса в будущем ждут, на него надеются или его опасаются; невозможно говорить о будущем, не внося в свою речь определенные оттенки аффективности...*» (цит. по Косериу, ук. соч., с. 251). Косериу развивает эту тему и далее, подробно обсуждая, в частности, позицию Л. Шпитцера (с. 258-259).

9. Обработанная аллюзия к Косериу. См, напр., у последнего: «*В сфере языка не существует «стилистической» («выразительной» или «экспрессивной») области: с точки зрения «выразительности» все языковые элементы имеют выразительную значимость...*» (ук. соч., с. 259, сноска). Показательно, что этот свой вывод Косериу делает в качестве критики Ш. Балли — одного из главных, наряду с Соссюром, оппонентов в *МФЯ*.

10. Об экзистенциальном «*соприсутствии*» времен в связи с Хайдеггером (у М.М.Б. — *Хейдеггер*) Косериу говорит на с. 260, ссылаясь при этом на § 65 «Бытия и времени». В следующем абзаце, в котором М.М.Б. начнет фиксировать расположение конспектируемых фрагментов, указана 266 страница работы Косериу.

11. В данном абзаце М.М.Б. точно указывает страницы работы Косериу и передает их содержание близко к тексту. См., в частности, о первичном знании: «*...в лингвистике, как и во всех гуманитарных науках, фундаментом должно являться и является то первичное знание, которое человек имеет о себе самом*» (ук. соч., с. 267-268). Все идеи данного абзаца (неприменимость категории причинности в области наук о культуре, первичное знание, особый тип точности гуманитарного знания), формально инициированные здесь Косериу, являются традиционными бахтинскими темами (см., напр., о проблеме точности в гуманитарных науках по М.М.Б. в прим. к работе «К философским основам гуманитарных наук» — *т. 5*, 393). Все эти темы еще будут неоднократно звучать и в данных рабочих записях.

Конспективный фрагмент о *первичном знании* М.М.Б. дословно воспроизведет в других рабочих записях: «*Первичное знание, которое человек имеет о себе самом (Э. Косериу)*» (см. прим. 4 к *РЛ-I*), из чего помимо прочего следует, что отсутствие эксплицитного указания на ведущиеся в рабочих записях конспекты значимо лишь для постороннего взгляда, для авторского же все такого рода фрагменты самоочевидны.

12. См. об этом у Косериу сс. 282, 285, 290 и др. Подчеркивание различий между необходимостью и свободой производится Косериу в контексте критики структурализма.

13. Указаний страниц из статьи Косериу нет, однако это практически прямая в смысловом отношении ссылка. Для иллюстрации специфической бахтинской манеры «сжимать» конспектируемое в номинирующую констатацию приведем этот фрагмент из Косериу полностью: «*Соссюровская антиномия* (между синхронией и диахронией — Л.Г.) *в ее подлинном смысле не может быть преодолена, если по-прежнему придерживаться статической концепции языка и продолжать рассматривать исторический язык как совокупность «языковых состояний», упорядоченных во времени. Эта антиномия не может быть преодолена, если решительно не отказаться от отождествления бытия языка, которое является историческим (т. е. непрерывным) бытием, с языковым состоянием или рядом «состояний» (что по сути дела одно и то же)*» (ук. соч., с. 297-298). Аналогичная аргументация использовалась М.М.Б. при критике отечественного структурализма.

14. Указаний на источник нет, но весь данный абзац — почти прямая цитата из Косериу с некоторыми пропусками и синтаксическими или лексическими изменениями. См. у Косериу: «*... ни одна наука не занимается предвидениями. Даже физическая наука не предвидит частного, а устанавливает общие законы эмпирической необходимости. Химия не предвидит того, что этот конкретный кусок сахара растворится в воде, а говорит: «сахар рас-*

творим в воде»; она указывает, что вообще происходит в определенных условиях. Обязательный характер физических законов позволяет, разумеется, делать «предвидения» на практике, т. е. применять общее в частных случаях, но ни одна наука не позволяет вывести из обобщений нечто присущее индивидуумам» (ук. соч., с. 308; места, где в бахтинском конспекте имеются пропуски и лексико-синтаксические изменения, даны здесь с подчеркиванием). На этом конспект Косериу заканчивается.

15. Начиная с этого абзаца и до следующего горизонтального отчеркивания идет первый в рабочих записях вариант бахтинской оценки положения дел в отечественном литературоведении (о втором фрагменте такого рода в составе данной рабочей тетради см. прим. 68). По свидетельству очевидцев, вопросы о его оценке современного литературоведения задавались М.М.Б. на протяжении всех 60-х гг., то есть как в саранский, так и в московский периоды, причем с самых разных сторон. Написанный в 1970-м г. «<*Ответ на вопрос редакции "Нового мира"*>» лег в этом отношении на давно подготовленную почву.

Показательно, что оценочная модальность этого первого фрагмента, датируемого 1966-67 гг., во многом отличается от опубликованного в 70-м г. «*Ответа...*»: если здесь говорится о «*высоком уровне*» литературоведения, то в заготовках к «*Ответу...*» — о его «*унылом*» и «*сером*» общем характере. Если здесь говорится о «*смелости*», «*экспериментировании*», отсутствии «*боязни глубины*», то в «*Ответе...*» и особенно в предварительных к нему рабочих материалах все это отрицается, причем с использованием тех же слов «*смелость*», «*боязнь*», «*глубина*» и др. Вместо отмеченной здесь «*ломки всех накопившихся за годы догматизма застывших... формулировок*» в «*Ответе...*» говорится о «*господстве трюизмов и штампов*». Существенно и то, что менялся — в зависимости от времени записей — и состав имен, представляющих, по бахтинской оценке, высокий уровень отечественного литературоведения. Неизменно входили в этот состав Потебня и Веселовский, но если в 1966-67 гг. названы формалисты, Виноградов и Тимофеев и еще нет структуралистов, то в 1970 г. имена Виноградова и Тимофеева будут сменены именами Конрада, Лихачева и Лотмана (лотмановской школы). Подробнее о разновременных бахтинских «рейтингах» имен и о возникающей в связи с разными «рейтинговыми списками» текстологической проблеме см. в прим. 13, 21, 23 к «*Ответу...*».

16. «*Творческое понимание*» — вписано поверх строки. Еще сохранявшееся в середине 60-х гг. инерционное использование стандартных камуфляжных формулировок типа *творческое понимание марксизма-ленинизма* к 1970 г. станет необязательным: в опубликованном в 1970-м г. «<Ответе на вопрос редакции

“Нового мира”>», написанном в московский период, ни этой, ни каких-либо иных упреждающе-защитных формулировок такого рода нет. Возможно, но далеко не обязательно, что такого же рода причинами частично объясняется и высокая оценка общего положения дел в советском литературоведении в настоящем фрагменте по сравнению с усилением критической модальности в публикации 1970-го г.

17. Фраза *Нет боязни глубины* была подчеркнута М.М.Б., по всей видимости позже — при перечитывании. В оценках литературоведения, которые будут даваться в 70-м г. при подготовке ответа на вопрос НМ, появится обратная формула о нехватке *смелости, без которой не подняться на высоту и не спуститься в глубины* (см. прим. 18 и 22 к «*Ответу...*»).

18. Высказывание Пушкина о Татьяне сохранилось в передаче Л. Н. Толстого, которому о нем рассказала Е. Н. Мещерская. Имеются две версии толстовского пересказа пушкинской фразы, и тоже по воспоминаниям его собеседников. Более ранняя версия (1883 г.) — в воспоминаниях Русанова о беседе с Толстым, передавшим слова Пушкина: «*Представь, какую штуку удрала со мной моя Татьяна! Она — замуж вышла. Этого я никак не ожидал от нее. То же самое я могу сказать про Анну Каренину. Вообще герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы: они делают то, что должны делать в действительной жизни, как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется*» (Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1955, т. 1, с. 232). Вторая версия (ок. 1904 г.) — в пересказе Маковицкого: «*Моя Татьяна поразила меня, она отказала Онегину. Я этого совсем не ожидал*» (У Толстого. Яснополянские записки Д. П. Маковицкого. Лит. наследство, М., 1979, т. 90, кн. 1, с. 143). Неожиданность для Пушкина брака Татьяны М.М.Б. упоминает и в написанных примерно в это же время заметках «К переработке книги о Достоевском» (*ЭСТ*, 324). Аналогичное высказывание Л. Н. Толстого о том, что Вронский «*неожиданно*» для него «*стал стреляться*», содержится в его письме к Н. Н. Страхову от 23 апреля 1876 г. (см.: Л. Н. Толстой о литературе. М., 1955, с. 155-156).

19. Категория «*сюжета*», имеющая концептуальную связь с проблемой авторской позиции, концентрированно отражает специфику бахтинской позиции на фоне 60-х гг.

Бахтинское понимание сюжета критиковалось как до, так и после переиздания книги о Достоевском, поэтому естественно предполагать, что обращение к этой теме в рабочих записях могло быть связано с высказываемой критикой. Исходную постановку проблемы сюжета М.М.Б. формулирует в начале комментируемого абзаца следующим образом: «*В какой мере сюжет выражает авторскую позицию по отношению к героям, и прежде всего*

тотальную авторскую оценку». Надо понимать, что подразумевавшиеся здесь оппоненты оценивали сюжет как сильное художественное средство выражения собственно авторской позиции — примерно так и понимался сюжет в большинстве критических высказываний того времени о *ППД*. См., напр., у В. Шкловского: «*Книга Бахтина представляет большой интерес, ее сочувственно рецензировал А. В. Луначарский, но в ней вопросы строения романов даются вне вопросов разрешения значения сюжета, не как записи происходящего, а как анализа сущности явлений через происходящее*». (*Шкловский В.* За и против. М., 1957, с. 222; этот абзац в имеющемся в *АБ* экземпляре книги Шкловского помечен двойным бахтинским отчеркиванием). Бахтинское понимание сюжета критиковалось и в тех именных рецензиях на *ППД* или в касавшихся этой книги по ходу рассуждений изданиях, которые хотя и не сохранились в *АБ*, но скорее всего также были известны М.М.Б. В соответствующей по времени издания данным записям книге В. Кирпотина в связи с критикой понятия «*образ идеи*» (анализируемого без упоминания М.М.Б., но несомненно бахтинского — см. *ППД*, 112-113 и др.) говорится: «*У Достоевского нет героев без идеи, но без действия нет и не может быть у него романа. Можно сказать еще категоричнее: идея, не реализующаяся в поступке, не проверяемая в деле, для него не идея... Переход идеи в дело — это закон и теоретической и практической поэтики Достоевского, основа его художественного мышления и его сюжетологии... Определять поэтику Достоевского только как поэтику идеи, или «образа идеи» — это явная односторонность. Достоевский непревзойденный мастер сюжета*» (*Кирпотин В.* Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966, с. 552, 553, 554). См. также у Ф. Евнина: «*По самой природе своей сюжет — ход и исход его развития — не может быть полифоническим, но должен быть монологическим — воплощать собой авторскую точку зрения на героев*» (*Евнин Ф. И.* О некоторых вопросах стиля и поэтики Достоевского. Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1965, т. XXIV, вып. 1, с. 75). Недооценка сюжета — самый главный, по Евнину, камень преткновения для принятия полифонической идеи. Не только конец в романах Достоевского монологичен, то есть выражает конечное авторское понимание изображаемого, сюжет, говорит Евнин, монологичен от начала и до конца. «*Все звенья в сюжетной цепи в их связанности и взаимообусловленности монологичны у Достоевского, определены накрепко его авторским замыслом и авторской позицией. И столь же монологична, конечно, и вся система характеров — и в «Преступлении и наказании», и в других романах Достоевского*» (там же, с. 76). Чаще всего понимание сюжета иллюстрировалось на «Преступлении и наказании». Так, Евнин (с. 79) критикует В. Кожинова за его попытку применить полифоническую концепцию к «Преступлению и наказанию» (Теория литературы,

т. 2. М., 1964). Г. Поспелов в именной рецензии на М.М.Б. («Преувеличение от увлечения». — ВЛ, 1965, № 1, с. 103) писал о том, что сюжет в «Преступлении и наказании» выражает *«принципиальное и суровое моралистическое осуждение автором Раскольникова»*. Не исключено, что именно с этим эпизодом тогдашних дискуссий связано упоминание романа «Преступление и наказание» и в комментируемом фрагменте бахтинских записей. Критиковал бахтинское отношение к сюжету и Фридлендер, согласно которому авторская точка зрения выражается не только в прямой речи, но и в группировке персонажей, в логике развития характеров и судьбы, и потому Достоевский отнюдь не отказывается от авторской оценки своих персонажей и их идей (*Фридлендер Г.* Новые книги о Достоевском. — Русская литература. 1964, № 2, с. 186-187).

Тематическая связь комментируемого фрагмента с этой критикой очевидна. Однако, поскольку в *АБ* не найдены издания с персонально направленными против бахтинского понимания сюжета статьями середины 60-х гг., сохранившими бы бахтинские пометы, укажем и те не связанные с бахтинскими идеями работы по проблемам сюжета, в которых такие пометы сохранились. По имеющейся в *АБ* литературе можно предполагать, что конкретными внешними поводами для обращения здесь к проблеме сюжета могли быть две работы: 1) статья Б. Ф. Егорова «Простейшие семиотические системы и типологии сюжетов», помещенная в подаренном М.М.Б. в сентябре 1966 г. сборнике *ТЗС-2* (с. 106-115) и 2) совместная статья А. Жолковского и Ю. Щеглова «Структурная поэтика — порождающая поэтика», опубликованная в ВЛ, 1967, № 1. Обе эти статьи в имеющихся в *АБ* экземплярах изданий изобилуют бахтинскими пометами.

О том, что формальным внешним поводом могла быть егоровская статья, свидетельствуют содержательные и лексические особенности разворота темы сюжета в данном бахтинском фрагменте. См., напр., следующее место из егоровской статьи, помеченное тройным бахтинским отчеркиванием: «...*Аналогом масти в сюжетно-фабульной таблице будет таблица признаков и оценок, то есть этико-эстетическая и качественная. Этот ряд особенно важен для передачи в наших формулах оценки автором (автором произведения) изображаемых событий и героев*» (ук. соч., с. 114; выделено мною — Л.Г.). В статье Жолковского и Щеглова также высказывается аналогичная идея, но в несколько иной интерпретации и в обогащенной форме. Проанализировав и по-своему совместив взгляды В. Шкловского, В. Проппа и С. Эйзенштейна, авторы интерпретируют сюжет как один из основных «приемов выразительности» в порождающей поэтике. Подробно аргументируя это положение, авторы приводят в том числе имеющее прямое отношение к бахтинской постановке проблемы мнение

Эйзенштейна о том, что создание нового поэтического ряда из «разбитого в себе» события осуществляется согласно тому взгляду на вновь «собираемое» в произведении событие, которое диктуется авторским к нему отношением, то есть, фактически, авторской оценкой события. Образное воплощение темы, по Жолковскому и Щеглову, сводится к задаче «выискать» для каждого события такое сюжетное сцепление его элементов, которое, сохраняя самое событие, содержало бы одновременно и навязываемое зрителю отношение автора к этому событию (ук. соч., с. 78, 79).

Так же, как проблемы автора и целостности произведения, сюжет исследовался в то время не только в индивидуально-авторском, но и в инвариантном аспекте. М.М.Б. был знаком и с такими статьями, в частности, со статьей Д. М. Сегала «Опыт структурного описания мифа», помещенной в том же сборнике *ТЗС-2*. Здесь говорится о наличии *«инвариантных семантических параметров сюжета»* и, соответственно, о допустимости типологического подхода (*ТЗС-2*, 157), а также о максимальной смысловой значимости структурных исследований сюжета, поскольку *«анализ формальной структуры сюжета мифа позволяет вскрыть разные уровни «мифологического» смысла»* (там же, с. 158; процитированные места помечены тройным и двойным бахтинским отчеркиванием). Но в большинстве ориентированных на новое время исследований того времени акцентировалась все же (как и в проблеме «образа автора») индивидуальная авторская «игра» с сюжетными мотивами и функциями, рассматриваемая как выражение авторской оценки и как основание целостности произведения. Такое понимание и оспаривает здесь М.М.Б.

По «индивидуализирующему» параметру проблемы автора и сюжета естественно срастались для М.М.Б. в единое концептуальное поле. Срастались они и для сторонников противоположного их понимания. Напр., в привлекшей в свое время пристальное внимание М.М.Б. статье А. Чичерина (Стиль романов Льва Толстого. — Русская литература, 1963, № 1), в которой активно поддерживалась идея о цементирующем произведение единстве нравственного отношения автора к предмету, при описании различных форм выражения этой цементирующей авторской позиции говорилось в том числе и о ее выражении через *«сложную логику сюжета»* (с. 27; данное место помечено тройным бахтинским отчеркиванием с характерным дополнительным знаком — «критической» черточкой вбок).

В определенном смысле можно говорить, что в тогдашнем структурализме категория сюжета имела особо привилегированный концептуальный статус. В этом отношении структурализм и вне всякой связи с критикой *ППД* был для М.М.Б., выдвигавшего в центр категорию жанра, прямым оппонентом. С бахтинской точки зрения, концептуальная активность в структурализме

того времени понятий *«мотива»* и *«сюжета»* и, соответственно, пропповского понятия *«функция»* приводила в случае их использования в качестве гарантов целостности произведения к монологизму (как и использование в этих же целях категории автора). Как потенциально монологические оценивались М.М.Б. и сама категория сюжета, и необходимая для типологии мотивов и сюжетов генерализующая процедура выявления их инвариантов. В диалогическом, или смысловом, персонализме М.М.Б., как в символизме Вяч. Иванова, внешней событийной канве художественных произведений (да и самой «жизни») не придавалось сколь бы то ни было существенного эстетического значения. Сюжет, по его бахтинскому определению, данному в рамках полифонической концепции, это только *«материал внесюжетного общения сознаний»* (*ППД*, 139; ср. у Вяч. Иванова о событийном ряде произведения, содержании или «рассказанной поэтом повести» как только *«формальном условии»*, *«лишь материальном субстрате»* для самораскрытия и осуществления формы — *Вячеслав Иванов*. Мысли о поэзии. Собр. соч. Брюссель, т. 3, 1979, с. 666). Единство целого у Достоевского носит, по М.М.Б., *«не сюжетный и не монологический идейный характер, то есть не одноидейный. Это единство надсюжетное и надыдейное»* (*т. 5*, 357).

Отчетливая (и, возможно, в какой-то мере персональная) концептуальная антитеза бахтинскому пониманию сюжета выражена в резюме одной из лотмановских статей, где сюжетность понимается не только как эстетически привилегированная категория, но и как центральный общегносеологический принцип: *«Сюжет представляет мощное средство осмысления жизни. Только в результате возникновения повествовательных форм искусства человек научился различать сюжетный аспект реальности, то есть расчленять недискретный поток событий... Чем более поведение человека приобретает черт свободы по отношению к автоматизму генетических программ, тем важнее ему строить сюжеты событий и поведений... Создавая сюжетные тексты, человек научился различать сюжеты в жизни и, таким образом, истолковывать себе эту жизнь»* (Происхождение сюжета в типологическом освещении. — *Лотман Ю.* Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973, с. 40-41). Данной лотмановской статьи М.М.Б., по всей видимости, не читал (во всяком случае в подаренном ему 1.12.73 г. авторском экземпляре этого издания бахтинских помет нет), но аналогичная общая установка отечественного структурализма на приоритетное положение сюжета, конденсированно выраженная здесь Лотманом, была известна М.М.Б. по многочисленным публикациям 60-х гг.

М.М.Б. относился к сюжету иначе, чем абсолютное большинство литературоведов того времени. Конечно, М.М.Б. не полностью «игнорировал» сюжет — он снижал его эстетические функ-

ции и концептуальный статус, его формообразующую роль в создании целостности произведения. Связанная с сюжетом проблематика и даже терминология (вплоть до «мотивов») была вовлечена М.М.Б. в теорию хронотопов, в которой, видимо, и следует искать развернутого и многоаспектного понимания М.М.Б. этой проблемы (не случайно следующий абзац данных записей начинается — непосредственно вслед за инвективой в адрес сюжета — именно с проблемы хронотопа). Тема эта требует специального рассмотрения; скажем лишь, что сюжетность иерархически подчинена у М.М.Б. хронотопичности, и напомним в этой связи бахтинский анализ греческого романа. Хронотоп греческого романа, названный *«чужой мир в авантюрном времени»*, синтезирует, по М.М.Б., сюжетные «мотивы» почти всех жанров античной литературы, эти «мотивы» понимаются как переплавленные и объединенные здесь в новое романное единство, специфика которого основана не на новых модификациях старых сюжетных элементов, а на особом хронотопе *«вневременного зияния»* между двумя непосредственно смежными моментами биографического времени (*Хрон.*, 239-240). Все использовавшиеся в греческом романе сюжеты и мотивы были известны в предшествующих жанрах, но в греческом романе они *«перестали быть тем, чем они были в других жанрах»*. Хронотоп, в который погружается сюжет, а не сюжет как таковой, определяет, по М.М.Б., конститутивные черты жанра, а через жанр и единство отдельного произведения. Хронотоп (или в укрупненном плане жанр) позволяет человеку не расчленять (если воспользоваться лотмановской аргументацией) недискретную реальность и искусственно или прагматически составлять из нее замкнутые и поддающиеся монологическому истолкованию единства, а изначально целостно воспринимать остающуюся при этом органически недискретной реальность. Бахтинский жанр — это способ видения мира, а не способ его расчленения и вторичного синтезирования.

Выдвигая на первый план вместо сюжета хронотоп, М.М.Б. открывал тем самым двери в привилегированное концептуальное пространство литературоведения диалогическому принципу, в должной мере не учитываемому, с его точки зрения, литературоведением. Между хронотопами как целостными способами видения или точками зрения диалогические отношения возможны, между монологическими по своим концептуальным основаниям мотивами или функциями как элементами объективированно понимаемого сюжета — нет. Заостряя, можно сказать, что «хронотоп» — это целенаправленная бахтинская контркатегория «сюжету», высоко котировавшемуся практически во всех оспаривавшихся им направлениях литературоведения, начиная с 20-х и кончая 70-ми гг.

20. О бахтинской критике понятия *«эпоха»*, одновременно аморфно и широко применявшегося в 60-е гг., см. прим. 69.

21. Данный фрагмент об *иронии* был положен в начало *Зап.* (*ЭСТ*, 336).

Начиная с темы иронии и до горизонтального отчеркивания, после которого начинается конспект Г. Марселя, обрабатывается тематика бахтинских статей о романе, частью уже опубликованных к тому времени, частью готовящихся к публикации: первая часть работы «Из предыстории романного слова» была издана в ВЛ, 1965, № 8, вторая часть этой работы либо непосредственно в этот момент, либо буквально «только что» готовилась к публикации в сборнике «Русская и зарубежная литература» (Саранск, 1967 г.); в недалекой перспективе была и работа над подготовкой к изданию «Эпоса и романа» — опубликовано в ВЛ, 1970, № 1.

Тема «иронии», особо интересовавшая (судя по составу библиографических списков и конспектировавшихся книг) М.М.Б. с самого начала ведения записей в *Т-1*, впервые выводится здесь на смысловую поверхность идущих «от себя» (а не конспективных) записей. Несомненно заключая в себе аллюзии к читавшейся в этот период литературе (см. ниже), тема иронии развивается вместе с тем в традиционном и специфическом бахтинском ракурсе, связанном со становлением романа. В интерпретации романной темы здесь имеются некоторые особенности, в том числе в подаче темы иронии, обычно входившей в бахтинские тексты на вторых, фоновых, ролях. В центре *ТФР* и *ППД* — смех, определяемый как особое, не поддающееся переводу на логический язык эстетическое отношение к действительности (*ППД*, 220) или как одна из внутренних форм мышления (*ТФР*, 107). Смех предопределил судьбы романа, в том числе и рождение полифонии из карнавализованной ветви литературы, ирония же понималась как одна из частных форм редуцированного смеха (*ППД*, 222). В настоящих записях ирония заняла приоритетное место высвеченного теоретическим лучом понятия, историческая судьба которого может символизировать общие многовековые пути движения языков и жанров. Существа позиции М.М.Б. это не меняет, но акцентировка темы ощутимо сместилась.

Возможно, некоторое повышение иронии в ранге связано здесь с чтением О. Ф. Больнова, посвятившего иронии более 30 стр. (см. прим. 17 к конспекту Больнова в *Т-1*). По всей видимости, конспект Больнова вообще был общим фоном для этого бахтинского фрагмента в целом. О наличии имплицитных, но насыщенных диалогических аллюзий к Больнову косвенно говорит появление в конце комментируемого фрагмента темы соотношения *тишины* с *молчанием*, которое напрямую связывалось Больновым с иронией (см. прим. 45). А также — «перекличка»

идей заключительного резюме конспекта Больнова *о последней серьезности и последнем слове* с известным бахтинским пассажем из данного фрагмента о *слове как последней (высшей) цели* (см. прим. 26).

22. *«Роман, лишенный стиля и ситуации, в сущности не жанр...»* — контекстуальное заострение тезиса, вызванное, скорее всего, реакцией на ситуацию в тогдашнем литературоведении. Об особости и некоторой инородности романа среди других жанров говорилось во многих работах (см., напр., о «конструктивности» романа в *т. 5*, 40; о разделении на первичные и вторичные жанры в *РЖ*; о «неготовости» жанра романа, его длящемся на глазах становлении, отсутствии привычных жанровых канонов, о романе как системе языков и связанных с ними жанров, о невозможности вхождения романа в иерархическую гармонию других жанров и пр. в «Эпосе и романе» — *ВЛЭ*, 447-449). Однако роман всегда принципиально мыслился при этом именно как жанр и даже как символ движущейся жанровой истории литературы и культуры в целом.

В этом обострении тезиса отразился один из острых пунктов бахтинского диалога с тогдашним литературоведением, связанный со своеобразной конкуренцией категорий *жанра* и *метода*. Категория жанра подвергалась в то время в литературоведении своего рода остракизму (аналогичная ситуация имела место и в лингвистике — см. прим. к 5 тому, с. 595). Согласно преобладавшей тогда точке зрения, движущей силой развития литературы является метод (или другие, так же *внежанрово* понимаемые, понятия: направление, стиль и пр.), согласно М.М.Б. — жанр. См. далее в записях: *«Совершенно недооцениваются такие великие реальности литературы, как жанр»* (отмечено в прим. 74).

Одним из главных внутренних оппонентов М.М.Б. в этом вопросе был, вероятно, Д. С. Лихачев. В его многочисленных журнальных публикациях, а затем и в воспроизводящей некоторые из этих публикаций книге 1967 г. «Поэтика древнерусской литературы» (высоко оцененной М.М.Б.) подробно исследовался вопрос о постепенном становлении в русской литературе нового времени реалистического метода на фоне «падения» средневековой иерархически организованной системы жанров. Если не иметь в виду в качестве постоянного фона острую конкуренцию *жанр* или *метод*, то содержание «спора» М.М.Б. с лихачевской концепцией может показаться размытым, поскольку и по другим терминам, и по темам (напр., в комментируемом абзаце), а иногда — и по их толкованиям лихачевская теория *реализма* парадоксально оказывается во многом созвучной бахтинской теории *романа*. Та, напр., часть данного бахтинского абзаца, в которой говорится о лишенности романа стиля и ситуации, прямо коррели-

рует с лихачевским описанием принципа соответствия стиля и ситуации в древнерусских жанрах и с его тезисом о постепенном расшатывании жанровых ситуаций и освобождении от них литературы по мере становления реализма (*ПДЛ*, сс. 352, 365 и др.). Общие лихачевские формулы о реализме аналогичны бахтинскому описанию романа: «*Резкое отличие реализма от всякого другого направления, опирающегося на каноны, бесспорно... Реализм... вечно нов. Реализм весь в динамике... Это постоянно самообновляющееся направление...*» (с. 429). Однако именно на этом как бы общем фоне тем резче ощущается конкуренция ведущих категорий: Лихачев говорит о внедрении во все уже не столь устойчивые, как в средние века, жанры нового времени реалистического *метода*, М.М.Б. говорит о «романизации» литературы, то есть о приоритетном положении в новое время *жанра*, а не метода. Не исключено, что весь комментируемый бахтинский абзац содержит и прямо смысловые и диалогические аллюзии к лихачевским публикациям того времени. Многочисленные сходства и взрывающее их принципиальное различие были отмечены в свое время самим Лихачевым в сделанной им после ознакомления с бахтинским «Эпосом и романом» вставке в «Поэтику древнерусской литературы». Признавая роман ведущим жанром реализма и позитивно процитировав из М.М.Б. о романе как о самóй пластичности, как о вечно ищущем и вечно пересматривающем себя самого жанре, Лихачев здесь же фиксирует противоположность своей позиции в соответствии с описанной выше конкуренцией категорий: «*М. М. Бахтин безусловно прав, давая такую характеристику* ***реалистическому*** *роману, но он не прав, когда свойства реализма вообще распространяет на жанр романа как таковой...*» (с. 430; оспаривая бахтинские идеи о романе вообще и о полифоническом романе в частности, Лихачев высоко ценил вместе с тем бахтинскую концепцию средневекового смеха).

Если судить по письму Л. Е. Пинского к М.М.Б. от 21.04.1966 (см. в наст. изд. примечания И. Л. Поповой к рецензии М.М.Б. на книгу Л. Е. Пинского), М.М.Б. думал в середине 60-х гг. о написании специального труда о жанрах. Вместе с тем бахтинское положение об особой значимости жанра как определенной и предзаданной формы видения и осмысления мира сложилось, конечно, вне зависимости от конкретной ситуации 60-х гг., входя в состав основных постулатов его общефилософской, языковой и эстетической концепции. Никакое высказывание (ни простейшее бытовое, ни полифонический роман) невозможно, по М.М.Б., построить без той или иной жанровой формы авторства, выдумать которую нельзя (как нельзя выдумать язык). Жанр вводится в бахтинской концепции в состав архетипов сознания и языка.

23. Очередное проявление постоянной пульсации в бахтинских текстах сферы компетенции *металингвистики*, то более, то менее распространяемой на сферу *лингвистики*. В данном случае говорится об отражении металингвистических процессов в синтаксическом строе самого языка, то есть металингвистика сближается с лингвистикой (если по поводу стилистики были разные мнения о ее вхождении в область лингвистики, то синтаксис — никем не оспаривавшаяся вотчина последней). В других случаях диалогические отношения выводятся за пределы языка как предмета лингвистики, а металингвистика, соответственно, — за пределы лингвистики, а значит, и синтаксиса (см., напр., *ППД*, 244, 242). Эта пульсация сферы металингвистики контекстуальна; она отражает не колебания бахтинской мысли, а ее либо меняющийся настрой по отношению к также меняющейся ситуации в отечественной филологии (то более, то менее дающей основания для прививки к ее древу диалогических идей), либо ориентацию на разных внутренних оппонентов (литературоведение или лингвистику). В собственно концептуальной сфере бахтинской философии языка, взятой вне конкретных контекстов, металингвистические процессы мыслились М.М.Б. как проявление сущностных свойств языка, как отражение самóй его архетипической природы. В концептуальной бахтинской сфере разделение на «лингвистику» и «металингвистику» не действует: оно либо полностью теряет всякий смысл, либо трансформируется из констатации разных «дисциплин» с разными «предметами» в констатацию разных «методов» исследования одного и того же «предмета» — либо учитывающих природный диалогизм языка, либо абстрагирующихся от него.

24. Проблема социальных диалектов, жаргонов, арго, функциональных стилей и пр. широко обсуждалась в тогдашней периодике. М.М.Б. выделял из этого многообразия две основные тенденции: виноградовское (условно) направление и структурализм. Высоко оценивая виноградовские социальные анализы речей персонажей (напр., Макара Девушкина — *ППД*, 282), М.М.Б. считал вместе с тем, что в них недооценивается значение диалогических отношений между социальными речевыми стилями (*ППД*, 270). В данном месте записей в общей форме и в адрес лингвистики в целом высказано фактически то же возражение: предложение «пересмотреть» смысл понятий диалекта, жаргона и т. д. и понять их как определенные мировоззрения со своей системой оценок предполагает выдвижение на первый план возможности установления между ними диалогических отношений. Это возражение в равной мере относится здесь и к структурализму, в котором понятия диалекта, жаргона и т. д. сближались с понятием *кода* (см. прим. 27 к *Т-Г*), а отношения между диалек-

тами сводились соответственно к проблеме *перекодировки* одного и того же *готового* содержания на разные социальные или ситуативные языки или к проблеме *переключения* с кода на код в зависимости от ситуации, что также никак не предполагало внимания к диалогическим отношениям между диалектами (кодами). См. напр., в статье И. И. Ревзина «Структурная лингвистика и единство языкознания»: «*Рассмотрение фактов социальной диалектологии показывает, что моделирование языкового поведения человека стоит перед проблемой создания таких схем, в которых возможно переключение с одной модели порождения на другую в зависимости от условий общения*» (*ВЯ*, 1965, № 3, с. 54; абзац отмечен двойным бахтинским отчеркиванием). Между виноградовским подходом и структурализмом имеются различия (в первом случае внимание акцентируется на социальной или психологической типичности речевых характеров и стилей, во втором случае — на возможности и взаимоотношениях разностилевых выражений «одного и того же» смысла), но для М.М.Б. социально-психологическая характерология персонажей и ситуативно-стилистическая перекодировка — две стороны одной и той же монологической медали.

25. В настоящем фрагменте воспроизводятся темы *ПТ* и «*1961 год. Заметки*» (см., напр., о *повторимости* языковых элементов и *неповторимости* высказывания в *т. 5*, 339). Об использованном здесь терминологическом гибриде *понимание-узнание* см. прим. 38.

26. В данном абзаце, возможно, имеется перекличка с конспектом Больнова (см. фрагмент конспекта, зафиксированный в прим. 21 к *Т-Г*).

27. Ниже М.М.Б. конспектирует 5 из 18 страниц указанной работы Г. Марселя, начиная записи не сразу, а с середины текста.
«*Эскиз феноменологии обладания*» основан на выступлении Г. Марселя в ноябре 1933 года в философском обществе г. Лиона. Работа переведена на русский язык в 1994 году под названием «Очерк феноменологии обладания» (Новочеркасск, 1994, перевод И. Н. Полонской; в дальнейшем — *ОФО*). Ниже указываются страницы этого русского перевода, соответствующие каждому фрагменту бахтинского конспекта.

28. См. *ОФО*, 142, третий абзац. Это не цитата, а спрессованное резюме: М.М.Б. фиксирует начало и конец заинтересовавшего его абзаца. Чтобы дать представление о специфике бахтинского конспекта, приведем для сравнения этот абзац в его русском переводе полностью: «*Напротив, чрезвычайно важно отметить, что обладание присутствует, и уже в самом глубоком смысле, в желании или в притязании. Желать — это значит каким-то образом обладать, не обладая; и тем самым объясняется оттенок*

страдания, всегда присутствующий в желании, и это, в сущности, есть выражение некоторого противоречия, внутреннего трения в этой невыносимой ситуации. Впрочем, существует абсолютная симметрия между желанием и тоской, которую я испытываю при мысли, что я теряю то, что имею, что я считал своей собственностью, то, чего у меня уже нет. Но если это так, мы, кажется, вначале не обратили внимание на то, что обладание каким-то образом зависит от времени. Здесь мы снова обнаруживаем присутствие некоего таинственного противостояния».

29. См. *ОФО*, 143-144.

30. Данный и три предшествующих абзаца являются конспектом четырех следующих друг за другом абзацев Марселя — см. *ОФО*, 145-146.

31. «Размышление о вере» — раздел из второй части книги Г. Марселя «Быть и иметь» (ниже цит. по: *Marcel G.* Данный раздел первоначально прозвучал в виде доклада, прочитанного на собрании Федерации студентов-христиан 28 февраля 1934 г. Конспект избирателен и максимально концентрирован.

32. См. Марсель, ук. соч., с. 297, 298.

33. М.М.Б. сжато резюмирует развернутый абзац Марселя (ук. соч., с. 307). *«Деперсонализированный контроль»*, *«наблюдатель X»* Марселя — частичный аналог бахтинского понятия *«третьего»*.

34. См. Марсель, ук. соч., с. 307-308. Марсель употребляет слово *специализируется*, но не подчеркивает его. Выделение этого слова в конспекте принадлежит М.М.Б.; оно могло быть сделано в качестве критической аллюзии к понятию *специализации* в структурализме (ниже это понятие будет использовано М.М.Б. для уточнения своих разногласий со структурализмом — см. прим. 70).

Понятие *целого*, также подчеркнутое М.М.Б., у Марселя выражено опосредованно — через понятие *части*: *«индивидуальность специализируется, редуцирует себя на какое-то время, ради тех или иных практических целей, к частичному выражению, отъединяющему ее от себя самой»*. Бахтинская *«Оторванная от целого часть (абстрактная) своей личности»* - это транспонирование конспектируемого на собственную терминологию. Выделенное М.М.Б. понятие *целого* — как и *специализация* — было в центре бахтинского спора со структурализмом (см. прим. к *РЛ-2*).

35. См. Марсель, ук. соч., с. 308 («во-вне» и «внутри» подчеркнуто у самого Марселя).

36. Данный абзац, по-видимому, вставлен М.М.Б. внутрь конспекта «от себя», во всяком случае в работе Марселя между ее

308 и 314 сс., законспектированными в предыдущем и следующем бахтинском абзаце, мест, соответствовавших бы данной бахтинской формулировке, нет.

37. Последний абзац конспекта, в котором констатируются темы Марселя из 314-318 сс. его работы. Об идее *свидетельства* — см. ук. соч., с. 314-316; о *сочетании свободы и необходимости* — с. 315; о вере и *признании* — сс. 316-318; о различии *замкнутого* и *открытого* (у Марселя — со ссылкой на Бергсона) — сс. 317-318. Противопоставление *замкнутости* и *открытости* использовалось М.М.Б. при оспаривании принципа *замыкания в текст* (в структурализме — см. прим. 40) или *в эпоху* (см. прим. 69), которому противопоставлялся принцип *открытого единства* (диалогической открытости высказываний, эпох, культур и т. д.).

38. Характерная смена формулировки традиционной бахтинской темы. В 60-е гг. М.М.Б. в связи с изменившимся терминологическим контекстом гуманитарных наук не употребляет термин «*сигнал*» (активный, напр., в *МФЯ*) и вместо тезиса о том, что «*узнается сигнал, понимается же — знак*», говорит об узнании и понимании как о разных этапах восприятия знака, то есть производит обычную интеллектуально-техническую процедуру корректирующего обращения терминов: вместо дифференциации и разведения разных субстанций (сигнал ↔ знак), дифференцирует этапы единого процесса (понимание-узнание). Выше (см. прим. 25) М.М.Б. уже использовал это спаренное терминологическое новообразование.

Отказ М.М.Б. от понятия *сигнал* весьма выразителен на фоне текущей периодики того времени, в которой вокруг понятий «*знак — сигнал*» и «*понимание — узнание*» велась активная полемика, к которой М.М.Б. имел — невольно — косвенное отношение. В № 6 ВЛ за 1965 г. вышла полемическая статья В. Кожинова «Возможна ли структурная поэтика», в которой для объяснения различий между *узнанием* и *пониманием* используется соответствующее параллельное противопоставление *сигнал — знак*, причем с прямыми и апологетическими ссылками на *МФЯ* как на непосредственный источник такого толкования терминов и с большими оттуда цитатами. В *АБ* хранится этот номер ВЛ, но бахтинских помет в этой статье, как и в номере в целом, нет. Однако позже, как раз ко времени написания данных записей, вышла статья Ю. Лотмана «Литературоведение должно быть наукой» (ВЛ, 1967, № 1), в которой в том числе содержался и полемический ответ на указанную статью В. Кожинова. Эта лотмановская статья в сохранившемся в *АБ* экземпляре журнала содержит многочисленные пометы М.М.Б. Имеются отклики на кожиновскую публикацию и в других статьях того же номера ВЛ,

также содержащих многочисленные пометы, так что М.М.Б. о дискуссии знал.

Одним из центральных пунктов этого спора было понятие *сигнала* (введенное Кожиновым непосредственно из *МФЯ*) в его соотношении с понятиями *знака* (также использовавшимся Кожиновым в том смысле, который ему придавался в *МФЯ*) и *инварианта* (как термина структурализма). Критикуя кожиновское толкование сигнала как синонима инварианта, Лотман саркастически отмечает *«самобытность»* кожиновских определений некоторых *«уже в науке достаточно точных»* понятий (ук. соч., с. 91), в частности — то действительно неожиданное определение семиотики, которое уже независимо от *МФЯ*, но с использованием ее терминологии, дал в своей статье Кожинов. Исходя из понятий сигнала и знака в *МФЯ* и не учитывая изменившийся за несколько десятилетий терминологический фон, Кожинов парадоксально — и не только с точки зрения внутренней формы самого слова «семиотика», но и с точки зрения апологизируемой при этом *МФЯ* — заключает: *«Теперь можно сделать главный вывод: предметом семиотики являются не знаковые системы в собственном смысле, но системы сигналов»* (ук. соч., с.101).

М. Сапаров в опубликованной в том же номере ВЛ статье «Три «структурализма» и структура произведения искусства», также не преминув отметить *«сенсационное открытие»* Кожиновым *«предмета семиотики»*, соглашается вместе с тем, что противопоставление сигнала и знака *«безусловно необходимо и ценно»*, поскольку предупреждает против *«натуралистической концепции знака и значения»*. С другой стороны, в этом же месте статьи Сапарова проявилось настороженное отношение структурализма к категории *понимание*. Проинтерпретировав кожиновскую позицию в том смысле, что она опирается на отождествление понятия и знака, Сапаров продолжает: *«Функционирование знаков сводится* (Кожиновым — Л.Г.) *к процессу «понимания». А это, увы, то же самое, что отождествлять мышление и язык»* (ВЛ, 1967, № 1, с. 110; все указанные места отмечены тройным бахтинским отчеркиванием). Сапаровское *«увы»* связано с тем, что *«отождествление языка и мышления»* рассматривалось в то время, в том числе и в структурализме, как главный порок марризма. Полное отождествление языка и мышления снимало, по Лотману, в марризме ту *«проблему моделирующего воздействия первого на второе»*, которая составляла приоритетную цель самого структурализма (*Лотман Ю. М.* О. М. Фрейденберг как исследователь культуры. — Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, с. 484). Шестой выпуск «Трудов...» был юбилейным, в честь М.М.Б., изданием; о связанной с этим возможности завуалированной критики Лотманом наряду с марризмом и О. М. Фрейденберг одновременно и М.М.Б. см. прим. 4 к *РЛ-2*.

. *Понимание* в качестве гносеологического понятия вообще не было в то время в чести в направленном на «точное» знание структурализме, поскольку ассоциировалось с интуитивизмом. «*Сублогическая, эмоциональная сторона искусства*» при этом, конечно, не отрицалась, но полагалось, что «*как ихтиологу не обязательно самому становиться рыбой, так и при изучении интуитивных процессов желательно пользоваться более совершенной методикой, нежели та, что основана на исследовательской интуиции*» (Лотман, ук. соч., с. 99).

Возможно, что именно этот — один самых «эмоциональных» — эпизод из дискуссий 60-х гг. подразумевается в известном бахтинском пассаже, идущем здесь же через несколько страниц, о необходимости сосуществования разных направлений науки «*без драк на меже*» (отмечено в прим. 61).

Столь же критично, как и структурализмом, оценивалась в то время категория понимания и в философской литературе. См., напр., статью П. П. Гайденко «Фундаментальная онтология Хайдеггера» (ВФ, 1963, № 2; статья насыщена бахтинскими пометами), в которой говорится об «*иррационалистической онтологии*» Хайдеггера и о его «*иррационалистической трактовке человека и познания*», основанной на соответствующем развитии дильтеевской категории «*понимание*» (с. 96-98).

39. Функциональная стилистика — одно из активно развивавшихся в то время направлений отечественного языкознания. О сложном отношении М.М.Б. к проблеме функциональных стилей в ее соотношении с категорией жанра см. прим. к 5 тому, с. 545, 547, 594-598 и др.

40. Неправомерность изучения произведения как «*замкнутого в себе текста*» — устойчивая словесно-смысловая формула бахтинской критики структурализма. Эта формула была диалогически заострена против распространенной в то время и обратной по внешнему смыслу критики структуралистами «традиционного» литературоведения за эксплуатацию последним «*внетекстовых реминисценций*», открывающую двери интуитивизму и субъективной эссеистике и закрывающей пути к «*собственно научному описанию*» (цит. из: *Сыркин А. Е.* Об отдельных чертах научного и художественного текстов. — *ТЗС-2*, с. 86). О связанной с этим проблеме целостности текста в ее лотмановском и бахтинском понимании см. прим. 27 к *Т-1* и прим. 4 к *РЛ-2*.

41. Характерное для рабочих записей «свернутое» строение абзаца: сначала (в первом предложении) дается чужое мнение в форме нейтрального назывного предложения (что мешает при восприятии «со стороны» расслышать вкрапленный в запись чужой голос), затем, через «*Но*», следует бахтинская критика этого чужого мнения (второе предложение). Системное — и тем, по

М.М.Б., монологическое — понимание некоего общего и безличного пространства «науки» было в то время широко распространено в отечественном структурализме, но в данном случае бахтинская запись содержит по всей видимости конкретную критическую аллюзию к опубликованному в ВФ, 1966, № 12 и содержащему многочисленные бахтинские пометы московскому докладу Ж. Пиаже «Психология, междисциплинарные связи и система наук» (возможное обращение здесь М.М.Б. к докладу Пиаже тем более вероятно, что и та работа Вернадского, на которую чуть ниже будет ссылка М.М.Б., опубликована в этом же номере ВФ). Изложенная в докладе Пиаже идея *общей системы наук*, предполагающая диалектические двусторонние связи по типу круга между науками, направленными на «объект», и науками, направленными на «субъект», в бахтинских координатах является выражением монологического подхода, который, согласно М.М.Б., не меняется в своем существе от применения изощренных диалектических процедур (и Гегель был, по М.М.Б., монологистом). Отечественный структурализм также выдвигал диалектику как свой основной гносеологический метод (см. прим. 27 к *Т-I*).

42. М.М.Б сопоставляет здесь свою категорию хронотопа с аналогичными понятиями тогдашнего литературоведения. К середине 60-х гг. в центр литературоведческих исследований одновременно выдвинулись, с одной стороны, проблема *точки зрения*, преимущественно понимаемой как *пространственно* локализованный «пункт наблюдения» (напр., в структурализме), и, с другой стороны, проблема отражения *времени* в том или ином типе художественного мышления (напр., в работах Д. С. Лихачева). Хотя в большинстве работ время и пространство так или иначе соотносились друг с другом, а иногда и концептуально объединялись, с бахтинской точки зрения, между ними все же не усматривалось должной сущностной связи в той ее специфической для искусства форме, каковая предполагалась в его еще не опубликованной к тому времени теории хронотопа. Здесь, как и в работе о хронотопе, М.М.Б. подключал к художественно неделимому соединению пространства и времени третий компонент — ценностно-иерархический (*«Все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены»* — *ВЛЭ*, 391). Объединение пространства-времени с аксиологией придавало бахтинскому хронотопу характер одновременно жанровой и персоналистической категории. При игнорировании любой из этих трех составляющих специфика хронотопа в искусстве, по М.М.Б., утрачивается.

В бахтинском отношении к рассмотрению этой проблематики в тогдашнем литературоведении и искусствознании можно отметить смену критического ракурса. Если в данных записях подра-

зумевается недостаточность внимания к времени в анализах преимущественно пространственно понимаемой точки зрения, то в заключительных замечаниях к *Хрон.*, написанных в 1973 г., напротив, говорится, что в литературоведении *«изучались преимущественно временные отношения в отрыве от необходимо связанных с ними пространственных отношений»* (*ВЛЭ*, 407). Эта смена критического ракурса связана, по всей видимости, с временем написания и, соответственно, с характером читавшейся литературы, но существа бахтинской оценки эта смена ракурса не затрагивает, поскольку в обоих случаях подразумевалась недостаточная взаимосвязанность времени, пространства и ценностной составляющей, то есть, по терминологии М.М.Б., отсутствие *«последовательного хронотопического подхода»* (там же).

Судя по тематическим и словесным совпадениям, настоящая запись могла появиться в связи с чтением *ТЗС-2*, и прежде всего двух статей, каждая из которых содержит в хранящемся в *АБ* экземпляре сборника обильные пометы М.М.Б. Это статья Ю. Лотмана «О понятии географического пространства в русских средневековых текстах» (сс. 210-216) и статья Л. Ф. Жегина «“Иконные горки”. Пространственно-временнóе единство живописного произведения» (сс. 231-247). В лотмановской статье речь идет о взаимной связи в русских средневековых текстах пространственных признаков и нравственных понятий, приводящей к тому, что *«движение в географическом пространстве становится перемещением по вертикальной шкале религиозно-нравственных ценностей»* (с. 210). Из трех предполагаемых М.М.Б. составляющих здесь исследуются две (пространство и ценность), временной же аспект, действительно, почти не затрагивается Лотманом, что связано с изложенным в статье пониманием специфики исследуемого типа мышления. Согласно Лотману, в русских средневековых текстах с этико-религиозными ценностями ассоциируется только пространственный аспект, а временной — нет, поскольку для этого типа сознания *«земная жизнь противостоит небесной как временная вечной и не противостоит в смысле пространственной протяженности»* (211). Время не сплетается здесь с аксиологией. Согласно же М.М.Б., для литературы как таковой — вне зависимости от исторического периода и типа отраженного мировоззрения — *«ведущим началом в хронотопе является время»* (*Хрон.*, 235), и как таковое оно всегда ценностно окрашено.

В данной лотмановской статье самого понятия «точки зрения», использованного в данном месте бахтинских записей, нет, но оно есть в статье Жегина из этого же сборника. Пометы М.М.Б. в этой статье, начинаясь, что бывает далеко не всегда, с самого начала и будучи чрезвычайно насыщенными и маркированными (практически весь текст отмечен тройным отчеркиванием), обрываются на с. 234, возможно — по внешним обстоя-

тельствам, поскольку именно на этой странице вообще кончаются бахтинские пометы в данном сборнике. (В связи с этим осталась, по всей видимости, непрочитанной и аналогичная по теме статья Б. А. Успенского «К системе передачи изображения в русской иконописи»; о книге Успенского «Проблема композиции» в ее соотношении с бахтинским полифоническим принципом см. преамбулу к *Т-3*). Жегиным понятие точки зрения вводится в связи со *«всякого рода зрительными деформациями»* (в том числе с обратной перспективой), объясняемыми как следствие *«совмещения двух или нескольких точек зрения»* (с. 232), то есть точка зрения здесь действительно понимается преимущественно в пространственном смысле. Время Жегиным, как это зафиксировано и в самом названии статьи, тоже учитывается, но учитывается в отличающемся от бахтинского смысле. Жегин вводит время через движение, и из двух вариантов движения — либо предмета изображения, либо пространственно понимаемой «точки зрения» самого наблюдателя — анализирует последний, называя его динамической позицией (с. 233). Зрительные деформации появляются, согласно статье, при совмещении в изображении того, что воспринимается в двух разных временны́х моментах динамической позиции, то есть как результат наложения друг на друга изображений, полученных в разные фиксированные моменты движущейся точки зрения наблюдателя. Очевидно, что и при другом варианте движения, то есть в случае движения предмета изображения при сохранении статичной позиции наблюдателя, также возможно наложение изображений этого движущегося предмета в рамках одной картины. И в том и в другом случае финальная пространственная точка зрения, с которой наблюдаются результаты наложения изображений, статична. Поскольку же движение в таком понимании фактически снимается, то тем самым снимается и время в его художественной функции. Пространство, таким образом, занимает у Жегина приоритетное по сравнению с временем положение.

Хотя в обоих случаях говорится в духе теории относительности о сущностной связи времени и пространства, тем не менее очевидно, что время в бахтинском хронотопе и время, вводимое через движение пространственной точки зрения наблюдателя или через движение предмета изображения, не совсем одно и то же. Вопрос этот слишком сложен, чтобы затрагивать его здесь всерьез, скажем лишь, что при преимущественно пространственном понимании точки зрения, пусть и движущейся и тем как бы вовлеченной во временной ряд, не предполагается никаких сущностных изменений ни в самой точке зрения (в сознании воспринимающего), ни в предмете наблюдения. И то и другое, пространственно перемещаясь, в качественном и ценностном отношении остается статичным, а само время при только пространст-

венном понимании точки зрения становится по существу техническим понятием, «обслуживающим» более высокую по статусу категорию пространства. Бахтинская же теория хронотопа предполагает сущностное воздействие времени и на изображаемое, и на изображающее начала. По М.М.Б., время, будучи связано со становлением, отражает или выражает как изменения в изображаемом, вплоть до метаморфоз, так и изменения в восприятии изображаемого, вплоть до переоценки (см., напр., *Хрон.*, 274). Акцентирование в точке зрения, тем более — динамической, пространственного момента и соответствующее этому техническое понимание времени, предполагая статичность изображаемого предмета и изображающего его сознания, предполагает тем самым и установку на создание некоего адекватного и тоже как бы статичного *образа* этого предмета. Моменты времени и моменты движения суммируются в таком случае в некой неподвижно-единой точке зрения и в некоем статичном самодовлеющем образе (не случайно в этом смысле, что в конце комментируемого абзаца М.М.Б. выходит именно на категорию образа). Такое положение вещей мыслится не только как специфика частного изобразительного приема, но и как отражение общегносеологических приоритетов. См. в этом смысле у Жегина : «*... нашему самосознанию чужда динамическая или расщепленная позиция — мы ее суммируем, приводя к неподвижной точке зрения; при этом наша собственная динамичность переносится на изображение, грани которого развертываются; ...динамика позиции функционально связана с искривлением пространственной системы... С искривлением пространства темпы замедляются и в пределе могут даже остановиться вовсе; ... замедленность временных темпов непосредственно влияет на характер образа, повышая его внутреннюю значимость*» (с. 233-234). Фактически жегинский тезис означает, что чем «окончательнее» снимается или «свертывается в пространство» время, тем значительнее и совершеннее образ (следует, впрочем, учитывать, что статья Жегина посвящена живописи, а не литературе; на последнюю жегинские тезисы впрямую им не распространялись).

В конечной перспективе и лотмановский, и жегинский ход рассуждений ведут к инвариантной авторской «*надпозиции*», не зависящей ни от частных и изменчивых точек зрения, использованных при создании произведения, ни от движения самого предмета изображения. Проблема точки зрения оказывается связанной, таким образом, с главным для М.М.Б. «спорным пунктом» его взаимоотношений с тогдашним литературоведением — с проблемой *автора* (образа автора, авторской позиции). Для структурализма автор был категорией, с помощью которой обосновывался тезис о целостности содержательной структуры произведения, явившийся необходимым условием самого приме-

38 Зак. 227

нения к анализу содержательной стороны произведений структурных методов (подробнее об общей установке структурализма на обоснование авторской надпозиции и целостности произведения см. в прим. 27 к *Т-1*). При этом в финале поисков авторской надпозиции структурализм безболезненно и закономерно для себя мог выйти на безличное универсальное сознание, на сознание вообще, общее и для автора, и для читателя, и — немаловажное обстоятельство — для исследователя. Различие ценностных «точек зрения» должно было при этом погашаться (нейтрализоваться) в некоем общем лоне — то есть должно было происходить нечто аналогичное тому совмещению изображений одного и того же предмета с различных пространственных точек зрения, при котором финальная точка зрения, с которой видится это наложение, продолжает оставаться статичной и определенной. Бахтинская же полифония не предполагала авторской надпозиции, то есть результирующего наложения изображений, полученных с разных точек зрения, в едином сложном образе. Это различие принципиально. Многочисленные точки зрения, отраженные в полифоническом романе, различаются, по М.М.Б., не столько своими изобразительными потенциями по отношению к какому-либо предмету, сколько своим внутренним самоценным смыслом. Не различные точки зрения применяются, по М.М.Б., ради адекватности финального общего изображения одного предмета, а единый предмет или тема избираются ради иллюстрации различий в точках зрения. В этом смысле показателен и выбор центральных «витринных» терминов: в ориентированные на многомерное или стереоскопическое изображение внешнего предмета исследованиях говорится о *точках зрения* (в том числе и в «Поэтике композиции» Б. А. Успенского), М.М.Б. говорит о «*голосах*». «Точка зрения» в бахтинских текстах — вторичный, проходной термин.

Если пространственный аспект проблемы обоснования надпозиции, рассматривавшийся в основном на материале изобразительного искусства, мог, вероятно, мыслиться решенным и если аналогичным образом вполне мог решиться и вопрос о совмещении разновременных изображений движущегося предмета, то проблема нейтрализации *ценностных* позиций в литературе (а значит и акцентированных М.М.Б. личностных точек зрения, то есть «голосов») составляла «трудное место» структурализма. Лотман, в частности, неоднократно на протяжении 60-х и 70-х гг. возвращался к этой проблеме, предложив, например, в 1975 г. при очередном анализе «Евгения Онегина» своего рода контаминацию — за счет особо введенного «принципа противоречия» — концепции Виноградова, близкой к идее надпозиции, и концепции М.М.Б., эту идею отрицавшего (подробнее см. прим. 48 к *Т-2*).

Установка на некую «надпозицию» просматривалась и в тех работах, в которых акцентировалось не пространство, а время, причем время в словесном искусстве. Например, в статье Ю. Бирман, также соответствующей по времени данным записям и также максимально насыщенной бахтинскими пометами (О характере времени в «Войне и мире». — Русская литература, 1966, № 3; журнал был подписан к печати в сентябре). Обильные бахтинские пометы начинаются здесь с обширных цитат из Толстого (который, напомним, был в то время своего рода символом отечественного реалистического персонализма), имеющих прямое отношение к центральной для М.М.Б. проблеме авторской позиции. В отличие от сборника *ТЗС-2* в этой статье в центре внимания именно время, но финальная тенденция к утверждению обымающей все временны́е пульсации авторской надпозиции — та же. Приводимые Бирман толстовские цитаты и ее вывод весьма выразительны в этом смысле, поскольку в них просматривается идея, что авторская позиция должна быть абсолютной — *«вне пространства, вне времени и вне зависимости от причин»*. Приводя среди прочих и следующую толстовскую цитату: «... *я меряю бегущее время неподвижным моментом настоящего, в котором одном я осознаю себя живущим; следовательно, я вне времени...»*, Бирман заключает: *«Мерить бегущее время неподвижным моментом настоящего» — таков удел всякого, кто задается целью уловить словом движение жизни и природу самого времени»* (ук. соч., 128). Если в жегинской статье аналогичный вывод делался из случаев с движущейся точкой наблюдения и статичным предметом изображения, то здесь движется и сам предмет изображения.

В дальнейшем Бирман обсуждает близкие М.М.Б. темы о сложных соотношениях различных «времен» (открытого и закрытого, «индивидуальных» и интегрирующего их «общего» и др.), используя для описания «Войны и мира» даже понятие как бы временно́й полифонии («...*сложные индивидуальные временные ритмы, из которых складывается полифония народной эпопеи»* — с. 130). Одним из «побочных» следствий «волнообразно-пульсирующего» временно́го ритма «Войны и мира» являются, согласно Бирман, *«колебания "пунктов повествователя"»*, отставание или обгон *«авторского времени»* по отношению к *«романному времени»* и т. д. (с. 129). К этому месту в статье имеется сноска, в которой говорится, что термины «авторское время», «романное время» и др. заимствованы у Д. С. Лихачева и делается ссылка на его работу «Время в произведениях русского фольклора» (Русская литература, 1962, № 4; сноска на Лихачева отмечена М.М.Б.). Не исключено, что бахтинская фраза в комментируемом абзаце о *«хронотопе изображенного события, хронотопе рассказчика и хронотопе автора»* имеет смысловую перекличку с этими лихачевскими терминами.

Исследование времени в художественных текстах — одна из главных лихачевских тем. М.М.Б. безусловно знал эти идеи Лихачева, во всяком случае — по его «Поэтике древнерусской литературы». Анализировал Лихачев и художественные функции пространства (в *ПДЛ* имелся отдельный раздел не только о «поэтике художественного времени», но и о «поэтике художественного пространства»), однако несмотря на это и на формально зафиксированную сущностную связь между пространством и временем (см. *ПДЛ*, 510), эти темы анализировались Лихачевым (в отличие от бахтинского хронотопа) не только в текстовой, но и в смысловой изоляции. При этом время, несомненно, занимало в концепции Лихачева приоритетное положение (раздел о времени занимает в книге 140 стр., о пространстве — около 20). Один из главных теоретических тезисов Лихачева — верховенство времени в новой литературе (М.М.Б. же, напомним, говорил о значимости временнóй составляющей не в «новой» литературе, а в архетипических хронотопах искусства как таковых). См., напр.: «*Категория времени имеет все большее и большее значение в современном понимании мира и в современном отражении этого мира в искусстве. Развитие представлений о времени — одно из самых важных достижений новой литературы... Литература в большей мере, чем любое другое искусство, становится искусством времени. Время — его объект, субъект и орудие изображения*» — *ПДЛ*, 490, 491). Высоко оценивая эту книгу Лихачева, М.М.Б. вместе с тем, возможно, именно ее имел в виду в «Заключительных замечаниях» к *Хрон.*, где говорится о недостаточности внимания литературоведов к художественным функциям пространства и — вследствие этого — к сущностной взаимосвязи времени и пространства.

В целом можно говорить, что если акцентирование пространства было свойственно в то время структурализму, то в сохранявших традиционную методологию или, во всяком случае — терминологию, работах акцент, напротив, ставился на времени (о времени см. также след. прим); ценностный же (или: личностный) аспект темы в обоих случаях звучал мало.

43. Последняя фраза бахтинского абзаца — *Отношение словесного образа к реальному (исторически) времени* — является дополнительным косвенным свидетельством имеющихся в нем аллюзий к статье Ю. Бирман «Время в произведениях русского фольклора» (см. пред. прим.), поскольку эта статья заканчивается (с. 131) именно этой темой в ее отчетливой и широко обсуждаемой в то время формулировке: «“*Время входит в образ*” — *это определение Н. Гея чрезвычайно точно передает суть проблемы...*» (см. *Гей Н.* Время входит в образ. О некоторых чертах поэтики литературного произведения. — Изв. АН СССР. Сер лит. и яз., 1965, т. XXIV, вып. 5; сноска на Гея помечена М.М.Б. тройным отчер-

киванием). Если не иметь здесь в виду в качестве смыслового фона эту широко обсуждавшуюся тогда формулировку Гея о соотношении времени и образа, можно неверно расценить комментируемое предложение (*«Отношение словесного образа к реальному (исторически) времени»*) как собственно бахтинскую формулировку поставленной им проблемы, как знак некоего нового специфически бахтинского разворота темы.

44. Настоящий абзац построен как двуголосая гибридная конструкция, в которой свой и чужой голос сплелись в категории *избыток*. Если понимать «избыток» только в собственно бахтинском смысле, то абзац становится очередной констатацией бахтинской позиции, ее очередным воспроизведением, не имеющим в себе дополнительного — диалогического — смысла. Но «дополнительный» смысл здесь должен быть, поскольку М.М.Б. формулирует тему как *«проблема»* авторского избытка. Эта подразумеваемая *проблематичность* высвечивается при выявлении присутствующего в данном абзаце чужого голоса.

«Избыток» — понятие, использовавшееся М.М.Б. еще в *АГ* (см., напр.: *«Как пространственная форма внешнего человека, так и временнáя эстетически значимая форма его внутренней жизни развертываются из избытка временнóго вúдения другой души...»* — *АГ*, 92). Аналогично использовалось оно и в заметках 1961 г. (*т. 5*, 358). В этих текстах понятие «избытка» коррелировало с бахтинской категорией *вненаходимости*, то есть связывалось с таким наращиванием смысла, которое достигалось за счет особенностей пространственно-временнóй, ценностной и персональной позиции автора. Из контекста же комментируемого абзаца данных рабочих записей (в частности, из акцентирования идеи *«знания»*) следует, что здесь это понятие использовано несколько иначе — в смысле избытка у автора *информации*, то есть в смысле чисто количественного увеличения безлично понимаемого смысла. Именно это «чужое» — чисто информационное — понимание избытка, а не избыток хронотопического и персонифицированного видения, и проблематизируется здесь в самом начале абзаца.

Можно, следовательно, предполагать, что постановка проблемы авторского избытка информации инициирована здесь извне, в частности, сборником *ТЗС-2*, аллюзии к которому имеются и в предшествующих, и в последующих абзацах записей. Могла здесь иметься в виду, напр., насыщенная бахтинскими пометами, в том числе тройными отчеркиваниями, статья Л. Б. Переверзева, включившего это понятие в название статьи (*Переверзев Л. Б.* Степень избыточности сообщения как показатель стилевых особенностей изобразительного искусства первобытной эпохи. — *ТЗС-2*, 217-220.). Вслед за общепринятым в тогдашнем

структурализме шенноновским понятием избыточности физической информации Переверзев использует понятие избытка в смысле *информационной* избыточности форм изобразительного искусства. В аналогичном смысле «избыточность» использовалась и другими авторами сборника, например, В. Н. Топоровым (*Топоров В. Н.* К семиотике предсказания у Светония. — *ТЗС-2*, 202; отмечено тройным отчеркиванием) и В. А. Зарецким (*«В системе «текст — читатель» текст есть источник информации. Такая точка зрения давно принята языковедами; без нее было бы невозможным понятие избыточности речи и текста — одно из краеугольных в структурной лингвистике»* — *Зарецкий В. А.* Ритм и смысл в художественных текстах. — *ТЗС-2*, 66).

М.М.Б. противопоставляет здесь этому общему тезису структурализма об информационном понимании авторского избытка свое понимание проблемы, согласно которому дело не столько в безличной информации (возрастающей или убывающей в объеме и количественно измеряемой), а в диалоге, представляющем собой не передачу статичных информационных блоков, а беседу *«одинаково»* знающих и не знающих (ищущих). Данный абзац, таким образом, построен обычным для рабочих записей неразвернуто «двуголосым» способом: введена и сразу же проблематизирована чужая позиция без экспликации ее подробного содержания, а затем ей противопоставлена своя позиция, также в максимально сжатом виде. В *Т-4* имеется емкая формулировка бахтинского принципа личностной вненаходимости, данная на фоне информационного понимания избытка в структурализме: *«избыток, определяемый другостью»* (см. прим. 61 к *Т-4*).

45. Очередная перекличка с Больновым (ср. в конспекте Больнова о родственности иронии молчанию и, соответственно, об иронии как форме непрямого говорения — отмечено в прим. 18 и 21 к *Т-1*).

46. Данный фрагмент о недопустимости однотонности (серьезности), о необходимости дополнять серьезность смеховым аспектом написан скорее всего после переработки текста о Рабле и выхода *ТФР*. Тема смеха и серьезности подается здесь не в конкретно-историческом, а в обобщенном ракурсе. Такой обобщенный — не специально раблезианский — ракурс мог одновременно отражать как имманентное движение собственно бахтинской мысли, так и внешнюю ситуацию. В последнем смысле изменение ракурса могло стимулироваться, во-первых, соответствующими тенденциями в тогдашнем литературоведении и, во-вторых, уже прозвучавшей оценкой *ТФР* со стороны этого литературоведения. Хотя в сохранившейся в *АБ* литературе работы, содержащие такую оценку, практически не содержат бахтинских помет, М.М.Б. знал о реакции на его книгу. Приведем две пока-

зательные цитаты, иллюстрирующие указанные две возможные внешние причины, стимулировавшие появление обобщенного ракурса раблезианской тематики.

В качестве иллюстрации тенденций тогдашнего литературоведения, взятых безотносительно к *ТФР* и, возможно, вызвавших отразившуюся здесь диалогическую реакцию М.М.Б., может служить уже неоднократно упоминавшаяся статья А. Чичерина «Стиль романов Льва Толстого», опубликованная в № 1 «Русской литературы» за 1963 г., то есть на несколько лет раньше времени написания данных записей и до опубликования *ТФР*. Статья эта, судя по пометам, привлекла в свое время особое внимание М.М.Б. — по той, видимо, причине, что в ней в концентрированном виде выражены многие оспариваемые М.М.Б. идеи. Не менее показательна и концовка этой статьи, в которой сжато и динамично выражена та литературоведческая тенденция, против которой мог быть направлен данный фрагмент записей М.М.Б. и которая во многих других содержащих ее работах чаще всего отражалась пассивно и как бы в пресуппозиции. Чичерин пишет: *«Толстой мыслил народно... В народном взгляде Толстому особенно дорога глубокая серьезность. Это и определяет основной и в известной степени исключительный поэтический тон его романов... Чувство юмора в беседах Толстого-романиста или в «Плодах просвещения» — все это по контрасту только усугубляет несколько суровую значительность его эпоса. Юмор для Толстого-романиста не характерен. Все неисчерпаемое разнообразие его эпических творений подчинено самому строгому единству великой, то радостной, то горестной, то гневной* серьезности *авторского голоса и стиля»* (с. 43, 44). Пассаж как будто специально написан «под руку» М.М.Б. (именно им кончается статья, а конец — маркированная позиция, причем слово «*серьезность*» выделено Чичериным). Если иметь в виду все концентрированно выраженные идеи Чичерина (о непосредственно прямом, почти субстанциальном, проявлении в толстовских романах его собственного голоса, о единстве нравственного отношения автора к предмету изображения как силе, «цементирующей» цельность произведения, о сюжете как средстве выражения авторской оценки, о единстве языка романа в противовес идее романного «многоязычия» и др. — см. прим. 19, а также прим. 3 к *Т-1* и др.), то становится понятным особый интерес М.М.Б. к его статье. Установка на однотонную и именно *серьезную* модальность, оцениваемую при этом — в полярную противоположность бахтинскому мнению — как органичное проявление «*народного духа*» — это, с бахтинской точки зрения, естественный финал всех такого рода идей, финал, который наглядно демонстрирует их предполагавшуюся М.М.Б. концептуальную взаимосвязанность, произрастающую из их общей «монологической» природы.

Вторая выразительная цитата — из рецензии на *ТФР* А. Гуревича (Смех в народной культуре средневековья. — ВЛ, 1966, № 6; в *АБ* хранится экземпляр журнала; хотя помет в этой рецензии нет, М.М.Б. по всей видимости был знаком с ее содержанием). В данном случае речь идет уже непосредственно о самом М.М.Б. Гуревич ставит под сомнение бахтинское понятие *амбивалентности* в его качестве универсального принципа, оценивая амбивалентность как выражение сознания, неспособного к выработке точных абстракций (на не специально раблезианском языке данных записей оспариваемый Гуревичем бахтинский принцип звучит как утверждение *«культуры многотонности»* и *«недопустимость однотонности»*). Гуревич пишет: *«Средневековому человеку присущи пространственно-временные представления, существенно отличавшиеся от тех, которые начинают складываться в эпоху Возрождения... Индивид в ту эпоху еще не осознает себя как вполне автономную личность... Понятие причинности содержало немало элементов мифологического... Преобладал конкретно-образный тип сознания, неспособного к выработке точных абстракций и тяготеющего к художественно-религиозному освоению мира. Амбивалентность, двойственность представлений, неточность понятий, склонность к «удвоению мира», «телесность» и «космичность» — неотъемлемые черты сознания человека аграрного общества. Это признаки не вполне дифференцированного восприятия мира, обусловленного недифференцированностью самой человеческой практики... Разносторонность общественной деятельности человека, порождавшаяся этой неполной расчлененностью социальной жизни, незавершенным общественным разделением труда, неизбежно вела к амбивалентному отношению к миру. Отсюда — переходы от серьезного к смешному и обратно... Конец средневековья, начало нового времени — эпоха ломки этого традиционного сознания»* и т. д. (с. 212). Данная цитата, так же как и предыдущая из Чичерина, отражает не только личное мнение ее автора, но и одну из устойчивых тенденций тогдашнего отечественного литературоведения в целом, которая и могла быть дополнительным внешним стимулом для появления здесь обобщенного ракурса темы о карнавальном смехе. Очевидно, что и в статье Гуревича, как и в статье Чичерина, М.М.Б. мог увидеть конкретную иллюстрацию круговой взаимозависимости критикуемых им идей: амбивалентность серьезно-смехового понимается здесь как результат недостаточности индивидуально-личного начала; с появлением же и укреплением этого начала амбивалентность, согласно Гуревичу, угасает, что, согласно М.М.Б., как раз и означает установление критикуемой им эпохи однотонности.

Для создания более полной картины, отражающей реакцию тогдашнего литературоведения на *ТФР*, укажем, что имелись и позитивные оценки бахтинской философии смеха. В том же но-

мере журнала, что и статья Гуревича, была помещена и рецензия на *ТФР* Л. Пинского «Рабле в новом освещении», в которой бахтинская теория амбивалентного смеха названа *«ценным вкладом в общеэстетическую теорию и историю комического»* (ВЛ, 1966, № 12, с. 204; помет М.М.Б. нет). Высоко оценил карнавальную концепцию М.М.Б. (в отличие от полифонической и от теории романа) и один из главных внутренних оппонентов рабочих бахтинских записей Д. С. Лихачев, писавший в своей работе «Смех в древней Руси»: *«Блестящий анализ... средневекового смеха — правда, только в его западно-европейском выражении, без каких-либо попыток заглянуть в Древнюю Русь, — дан в замечательной, стимулирующей книге М. М. Бахтина... Без этой — ставшей всемирно известной книги не могла бы быть написана и эта работа о смехе в Древней Руси»* (*Лихачев Д. С.* Избранные работы в трех томах. Л., 1987, т. 2, с. 344; аналогичную оценку *ТФР* см. также в вышедшей при жизни М.М.Б. статье Лихачева «Древнерусский смех» — Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973; сборник в честь М.М.Б.). В работах структуралистов, семиотиков и близких к ним исследователей пользовался успехом бинарный принцип, примененный М.М.Б. в *ТФР*. Бахтинское понятие амбивалентности понималось при этом иначе, чем у Гуревича, — оно сближалось со структуралистским принципом нейтрализации оппозиций (о спорности такого сближения см. прим. 27 к *Т-I*). Так как философия смеха как таковая обходилась при этом в структурализме молчанием, тема «серьезно-смехового» теряла придаваемый ей М.М.Б. фундаментальный характер, трансформируясь в одну из частных оппозиций культуры. Напр., в написанной как общий обзор всех главных бахтинских идей статье Вяч. Вс. Иванова «Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики», в частности, говорится, что *ТФР «по существу... можно было бы озаглавить «Верх и низ» в духе тех оппозиций (более конкретного характера), по названиям которых озаглавлены»* тома у Леви-Стросса («Труды по знаковым системам», VI, Тарту, 1973, с. 36).

47. Изучение культуры *«на уровне системы»* — это сжатое обозначение общей установки структурно-семиотического направления в отечественном литературоведении на изучение и структурное описание *знаковых систем*. Однако, судя по установленным аллюзиям, в данном случае перед нами скорее всего не общая смысловая отсылка к структурализму, а записи, имевшие конкретный внешний повод. Весь фрагмент записей, расположенный между двумя горизонтальными отчеркиваниями (первым, идущим перед отмеченной здесь фразой, и вторым, после которого следует *«Узость исторических горизонтов нашего литературоведения»*), содержит ряд компактных и соположенных

аллюзий к различным статьям одного и того же — уже упоминавшегося в предыдущих прим. — семиотического сборника *ТЗС-2*. Из всех изданий по семиотике и структурализму, сохранившихся в *АБ*, этот сборник содержит наибольшее количество бахтинских помет. В следующем абзаце с упоминанием имени Лотмана диалогическая ориентация данного фрагмента на этот сборник выражена прямо, в других случаях аллюзии восстанавливаются нами предположительно, но — с высокой степенью вероятности.

48. Речь идет, по всей видимости, о статье Ю. М. Лотмана «О проблеме значений во вторичных моделирующих системах» (*ТЗС-2*, 22-37). М.М.Б., вероятно, считал разницу между своим и лотмановским толкованием многостильности «Евгения Онегина» емкой иллюстрацией принципиальной противоположности их подходов в целом, поскольку даже через несколько лет в своей общей оценке отечественного структурализма (см. прим. 5 к *РЛ-2*) повторит сопоставительно-критическую ссылку именно на эту идею Лотмана. Бахтинское понимание многостильности «Евгения Онегина» изложено в первой части работы «Из предыстории романного слова», уже опубликованной к этому времени в ВЛ, 1965, № 8, то есть вышедшей практически одновременно с лотмановской статьей (сборник *ТЗС-2* был сдан в набор 24.4.1965 и подписан к печати в ноябре).

«*Перекодировка*», о которой говорит М.М.Б., — одно из центральных понятий данной лотмановской статьи, поставленное в прямую связь с категорией значения: «*...значение возникает в тех случаях, когда мы имеем хотя бы две различные цепочки-структуры и возможность перекодировки одной из этих систем в другую... Следовательно, проблема содержания есть всегда проблема перекодировки*» (ук. соч., с. 23). Лотман выделяет разные виды (внутренняя и внешняя) и подвиды перекодировок: множественная внутренняя, множественная внешняя, парная внешняя, перекодировка в сфере семантики, перекодировка в сфере прагматики и др. При внутренней перекодировке, не предполагающей выхода за пределы системы, например, системы романтизма, «*вопрос об объективном значении, о том, что́ те или иные понятия означают на языке иного мышления, ... принципиально не возникает*» (с. 26). Этот вопрос возникает при внешней перекодировке, которая и осуществляется, по Лотману, в реализме: «*Зато в реалистической художественной системе вопрос о соотношении значения понятия в структуре... с внесистемным значением сразу же занимает первостепенное место. Средством выявления этого значения выступает внешняя перекодировка, демонстративное обнажение возможности переключения из одной системы (идей или стиля) в другую*» (там же). Непосредственно за этим и следует пассаж про «Евгения

Онегина», вероятно имевшийся здесь М.М.Б. в виду: *«Так, Пушкин, уже смотрящий на романтическую структуру глазами реалиста, стремился раскрыть значение романтической системы стиля, перекодируя его в иной стилистический регистр»* (там же).

При всей сложности и разветвленности лотмановского понимания процессов перекодировки М.М.Б. усматривал в нем *«какую-то готовость содержания»* (см. ниже по тексту), являвшуюся одним из постоянных объектов его критики структурализма (подробнее об этом бахтинском аргументе см. прим. 27 к *Т-1*). В качестве аналога того, что М.М.Б. назвал установкой структурализма на «готовое содержание», можно рассматривать широко применяемый в структурализме термин *«инвариант»*. Оправданность бахтинского толкования лотмановской позиции как предполагающей «готовость содержания» подтвердилась последующими публикациями Лотмана. В книге 70-го года «Структура художественного текста» при анализе того же «Евгения Онегина» прямо говорится об «одном и том же содержании»: *«Следующий этап в усложнении точки зрения повествования ярко представлен в «Евгении Онегине». Вместо нескольких персонажей, рассказывающих с разных позиций об одном и том же,... появляется автор, который, оперируя разными стилями как замкнутыми, наделенными фиксированной точкой зрения системами, излагает одно и то же содержание* (выделено мною — Л. Г.) *с нескольких стилистических позиций...»* (Структура художественного текста. М., 1970, с. 327).

Гипотетически сохраняется возможность, что М.М.Б. основывался в данном месте записей не на сборнике *ТЗС-2*, а на работе Лотмана «Художественная структура “Евгения Онегина”» (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 184. Тарту, 1966), на которую сам Лотман ссылается в только что процитированном фрагменте из «Структуры художественного текста». Однако, поскольку в архиве этой работы нет, а статья в *ТЗС-2* насыщена обильными пометами, и так как в непосредственной близости с этим фрагментом (см. ниже по тексту записей) установлены другие аллюзии к этому же сборнику, скорее всего М.М.Б. все же имел здесь в виду именно *ТЗС-2*.

С точки зрения сближения в записях М.М.Б. виноградовского направления и структурализма в коалиционно-единого внутреннего оппонента, показательно дальнейшее развитие данного сюжета. В 1975 г. при очередном анализе «Евгения Онегина» Лотман говорит о *«существенности для понимания художественной природы «Евгения Онегина» глубокой мысли М. М. Бахтина о чужом слове как особой категории стилистики романа»* (Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975, с. 33), ссылаясь при этом на фрагмент *СВР*, опубликованный в 1972 г. (ВЛ, № 6). Дав, как бы вслед за «глубокой» идеей М.М.Б., собственную ти-

пологию и анализ разных форм внедрения в пушкинский роман чужой речи, в заключительной части своей работы Лотман контаминирует — за счет особо введенного «принципа противоречия» — позиции Виноградова и М.М.Б.: «*В. В. Виноградов отмечал, что иностилистические куски погружены у Пушкина в стихию авторской речи. «Чужая речь» существует в пушкинском рассказе не как таковая, автономно и независимо, а в качестве окрашивающих элементов повествования. «Онегин» диалогичен или даже полилогичен. Однако это полилог, пересказанный в авторском монологе* (выделено мною — Л.Г.). *Поэтому текст «Онегина», как таковой, может восприниматься и как многоголосие — при таком подходе будут активизироваться признаки, характеризующие текст как контрапунктное столкновение многообразных форм чужой речи — и как авторский монолог, в который «чужие голоса» входят как показатели широты диапазона голоса повествователя. Своеобразие «Онегина» состоит в том, что применительно к нему оба подхода будут правильными, несмотря на их очевидную взаимную дополнительность. Онегинский текст просматривается и в перспективе антитетичности, и в перспективе тождественности этих подходов*» (ук. соч., с. 87). При всей высказываемой установке на комплементарность виноградовская позиция оказывается в этом совмещении все же победительницей: в как бы бахтинской версии «многоголосия», изложенной Лотманом, нет ядра бахтинской идеи — диалога (об отсутствии которого в позиции Лотмана говорится и в комментируемом фрагменте записей). Вместо бахтинского диалогического контрапункта Лотман пишет о таком «контрапункте» голосов, который организуется и фактически «поглощается» авторским монологом. В любом случае, даже если противоречия между М.М.Б. и Виноградовым и могут быть сглажены «за счет» или «ради» одного — пушкинского — романа (а Лотман говорит здесь о совмещении этих позиций именно и только применительно к «Евгению Онегину»), соотношение между бахтинскими и виноградовскими идеями сохраняет интерес именно как концептуально противоречивых. И наоборот: соотношение между виноградовским направлением и отечественным структурализмом сохраняет интерес именно как внешне противоречивых, но концептуально однородных.

49. Данный абзац, отражающий обобщенное отношение М.М.Б. к структурализму, мог быть непосредственно инициирован сборником *ТЗС-2*, поскольку традиционная константная формула бахтинских работ дана здесь с характерным добавлением. Ранее, вплоть до начала 60-х гг., речь в аналогичных контекстах шла о неприменимости к металингвистике терминов и методов лингвистики. Здесь: «*лингвистики и — шире — семиотики*», то есть семиотика понимается как нечто, находящееся в тесной свя-

зи с лингвистикой, но более широкое по сфере охвата. В начале 60-х гг. сущностная взаимосвязь между лингвистикой и семиотикой признавалась не всеми структуралистами и, если признавалась, то по-разному, но в сборнике *ТЗС-2* его участниками была, согласно редакционному предисловию, *«достигнута договоренность»* понимать предмет семиотики, то есть вторичные моделирующие системы, как возникающие на основе языка (первичной системы) и лишь затем получающие дополнительные вторичные признаки. Вторичные моделирующие системы, согласно редакционному предисловию, это такие системы, *«которые, возникая на основе языка (первичной системы), получают дополнительную вторичную структуру особого типа»*. Отсюда — *«природа вторичных моделирующих систем неизбежно включает весь комплекс отношений, присущих лингвистическим структурам, дополняясь более сложными конструктивными отношениями второго ряда»*, из чего *«с неизбежностью вытекает, что одним из основных вопросов изучения вторичных моделирующих систем является определение их отношения к языковым структурам»* (*ТЗС-2*, с. 6). Эта согласованная позиция воспроизводится затем в статьях сборника. См. напр.: *«Заметим, что практически лингвистические термины образуют в настоящее время метаязык семиотики»* (*Лекомцева М.И., Успенский Б. А.* Описание одной семиотической системы с простым синтаксисом. — *ТЗС-2*, 95; приведенная цитата помечена М.М.Б.) или *«Вторичные моделирующие системы представляют собой структуры, в основе которых лежит естественный язык»* (*Лотман Ю.* О проблеме значения во вторичных моделирующих системах. — *ТЗС-2*, с. 23). Примерно в это же время М.М.Б. мог читать и подаренную ему книгу Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова «Славянские языковые моделирующие семиотические системы». М., 1965 (подписана к печати 12.11.65, то есть вышла в 1966-м г.), в которой общность семиотики и лингвистики предположительно распространяется и на область архетипов: *«Особой проблемой, нуждающейся в специальных исследованиях, является также вопрос о том, в какой мере эти оппозиции древних семиотических систем сохраняются (в качестве архетипов...) для более поздних систем... Вместе с тем возникает проблема исследования связи выявляемых семиотических противопоставлений с общеязыковыми»* (с. 217; место отмечено М.М.Б.; в книге помечены также места, касающиеся проблемы нейтрализации оппозиций, ссылки на Эйзенштейна, Леви-Стросса и др.).

М.М.Б. оспаривает здесь подвластность высказывания как лингвистике и лингвистически ориентированной терминологии семиотики, так и тем дополнительным надстраиваемым категориям, которые, согласно постулатам структурализма, появляются во вторичным моделирующих системах, составляя собственную

специфику семиотики как таковой, и гипотетическим архетипическим оппозициям, если последние понимаются по типу лингвистических. К признавшему себя потомком лингвистики структурализму перешла по наследству и вся та критика, которая ранее адресовалась М.М.Б. лингвистике.

50. М.М.Б. не называет здесь этой дисциплины, но ниже, в пятом по счету абзаце, в аналогичном контексте говорится о *«выходе за пределы лингвистики в металингвистику»*.

51. Термин *«текст»*, который в конце 50-х — начале 60-х гг. использовался всеми направлениями, ко второй половине 60-х гг. почти полностью перешел во владение структурализма, широко используясь там уже без всяких терминологических оговорок, в том числе и в *ТЗС-2*. Бахтинское замечание направлено не только против этого термина структурализма, но имеет характер внутренней критической самореминисценции к былому незавершенному замыслу о написании отдельной работы, в которой с помощью термина «текст» к древу лингвистики были бы привиты интересовавшие М.М.Б. диалогические идеи (имеется в виду *ПТ*). Ко времени ведения настоящих записей этот замысел, ввиду полной плененности термина «текст» структурализмом, потерял всякий смысл, что, собственно, и зафиксировано в данной фразе (подробнее о замысле специальной работы по проблеме текста, об отказе от замысла, об изменениях бахтинского отношения к термину *«текст»* и в связи с этим к терминам *«высказывание»* и *«произведение»* см. *т. 5*, 618-620; *т. 5*, 657, прим. 26 и 5; т. 5, 654, прим. 1). Бахтинская критика этого термина в его структуралистском понимании связана с тезисом об ошибочности установки на *«замыкание в текст»* (см. след. прим.).

52. Данное предложение имеет характерное для рабочих записей гибридное двуголосое строение: первая часть (до *«но»*) является воспроизведением чужого мнения, вторая часть — выражением собственно бахтинской мысли. Оспаривание тенденции к *замыканию в текст* — одна из констант общей критической бахтинской оценки структурализма, однако, судя по формулировке первой части предложения, в данном случае имелась, вероятно, конкретная «привязка» этой темы. *«Отвлечение от внетекстовых моментов»* — это, возможно, прямая словесная аллюзия к статье А. Е. Сыркина в *ТЗС-2* «Об отдельных чертах научного и художественного текстов». В этой статье говорится о двух типах научного описания: «1) *Нахождение внутренних структурных закономерностей в том или ином плане, связанное с известным отвлечением от внетекстовых моментов* (выделено мною — Л.Г.) *и непосредственно эстетического впечатления, что может быть названо собственно научным описанием. 2) Преимущественно содержатель-*

ная интерпретация, часто сводящаяся к отчету об индивидуальном впечатлении от данного текста и, как правило, оперирующая внетекстовыми реминисценциями. Последняя представляет собой скорее «эстетическое» описание, подчас приближаясь к типу литературно-художественного (в зависимости от стилистических способностей автора) текста» (*ТЗС-2*, 86; процитированный фрагмент помечен тройным бахтинским отчеркиванием). На фоне очевидного снижения Сыркиным научных потенций второго — *не отвлеченного от внетекстовых моментов* — типа описания становится понятным бахтинское *«но»*, идущее непосредственно за предполагаемой нами неэксплицированной цитатой из Сыркина и создающее внутреннюю двуголосость данного предложения в его целом. «Отвлечение от внетекстовых моментов», по М.М.Б., возможно, а в определенных случаях и необходимо — напр., в смысле отвлечения от «газетно-журнальной шумихи» и узко понятой «эпохи» — но не в смысле отвлечения от имеющихся у каждого высказывания диалогических отношений с другими высказываниями. Использованная здесь формулировка — это вариация бахтинского тезиса о неправомерности свойственного структурализму «замыкания в текст».

Хотя в непосредственно словесном отношении комментируемая фраза содержит прямую аллюзию скорее всего к статье Сыркина, идея о необходимости отвлечения от внетекстовых моментов — но в ином облачении и с несколько приглушенным смыслом — имеется и в других статьях сборника, в том числе у Ю. Лотмана. В статье Лотмана говорится, в частности, что при анализе идей, например, Руссо можно сопоставлять их с соответствующими представлениями Вольтера, Мабли, Радищева, Гоббса и др., то есть изучать их внесистемные связи и значения, но можно определять значение элемента путем выяснения его отношения к другим элементам той же исходной системы (то есть сопоставляя понятие «народ» у Руссо с его же понятиями «человека», «разума», «нравственности», «власти» и т. п.). Однако преимущество при признании допустимости обоих путей отдается *имманентным* системным значениям (что и было всегда объектом бахтинской критики): *«...внесистемные значения, неизбежно присутствуя, не составляют... главного, а порой могут даже становиться источниками заблуждений»* (*ТЗС-2*, 28).

53. *«Второе сознание»* — характерная бахтинская категория, определяющая его понимание философских основ гуманитарных наук; *«метаязык»* — базовая категория семиотики, определяющая понимание методологии гуманитарного познания в структурализме. По своему формальному адресу в пространстве гуманитарной методологии эти категории аналогичны, функционально же и содержательно — противоположны. «Метаязык» семиотики

— это язык, выработанный для исследования и описания другого языка (языка-объекта); в непосредственно смысловой (тем более диалогический) контакт между собой описываемый и описывающий языки принципиально не входят. Бахтинская позиция обратна: «второе сознание» в гуманитарных науках, т. е. сознание исследователя, не должно овеществлять (объективировать) свой предмет, поскольку этот предмет всегда тоже есть либо прямо другое (чужое) сознание, либо его та или иная знаковая, прежде всего языковая, эманация, отсюда — диалогические отношения распространяются М.М.Б. и на отношения исследователя-гуманитария с его предметом.

Возможно, именно семиотический термин «*мета*язык» был причиной того, что в третьем сверху абзаце М.М.Б. не назвал «*мета*лингвистику» в качестве обосновываемой «особой науки» (отмечено в прим. 50) — поскольку в контексте обсуждения структурализма термин «*мета*лингвистика» независимо от интенций М.М.Б. вступил бы с «*мета*языком» либо в нарушающие бахтинский замысел частично синонимические отношения, либо, напротив, в бессмысленную и иллюзорную конкуренцию за право единоличного обладания понятием «*мета*-». В идущей ниже фразе М.М.Б. строит условный терминологический гибрид, придавая семиотическому термину «метаязык» то диалогическое значение, которое соответствует его собственному пониманию проблемы, но отсутствует в самом структурализме (см. след. прим.).

54. Данная фраза — гибридная формулировка, сближающая семиотический термин «*метаязык*» с бахтинской «*металингвистикой*». Действительно неудобное соседство этих терминов (см. пред. прим.) было отмечено и с другой стороны (см. *Иванов Вяч. Вс.* «Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики». — *ТЗС-6*, с. 28). Можно даже говорить о слабой, но все-таки проявленной обеими сторонами своеобразной терминологической «экспансии». Так, М.М.Б. пишет здесь, что «*Метаязык не просто код, — он всегда диалогически относится к тому языку, который он описывает и анализирует*», т. е. предлагает ввести в чужое понятие «метаязык» принципиально не включаемый в него компонент (отсутствующую у «просто» кода способность вступать в содержательные и диалогические отношения с объектом описания), как бы «отспаривая» термин в собственное владение. Однако этот вызванный лишь текущим чтением пробный контекстуальный гибрид своего понятия с чужим не удовлетворил самого М.М.Б.: в дальнейшем М.М.Б. практически не будет пользоваться этим термином в таком его «пробно-отспоренном» значении (аналогично тому, как он отказался в конечном счете от термина «текст»). Да и сам термин «металингвистика» — возможно, именно из-за неудобных

ассоциаций — станет в бахтинских записях конца 60-х — начала 70-х гг. заметно менее активным.

Вяч. Вс. Иванов со своей стороны предлагал обратное: понимая метаязык в «общепринятом», как он пишет, смысле (как язык, используемый для *исследования другого языка*, т. е. в смысле, совпадающем с принятым в *ТЗС-2*), он предлагает распространить его компетенцию на суверенную территорию бахтинской металингвистики — на соотношение языков в романе, обосновывая эту возможность бахтинской формулой, согласно которой язык в романе не только изображает, но и сам служит предметом изображения, откуда и делается вывод, что можно говорить о «метаязыковом» употреблении слова в романе (ук. соч., с. 28). В связи с этим расширением компетенции метаязыка Иванов говорит также, что бахтинскому термину металингвистика, имеющему *другой* смысл, «следует предпочесть» — как более адекватный самой же бахтинской идее — термин «*транслингвистика*», введенный Р. Бартом и обозначающий научную дисциплину, которая изучает «*структуру текстов, больших, чем предложение*» (там же). Ни диалогическое переосмысление метаязыка структуралистов, ни замена бахтинской металингвистики транслингвистикой не привились.

55. Традиционная бахтинская тема о наблюдателе (свидетеле) «события бытия» дается здесь в противовес распространенным в структурализме толкованиям позиции экспериментатора в квантовой теории. Ср. в этом плане краткое бахтинское замечание в *РЛ-2*, идущее так же, как и здесь, рядом с констатацией разницы своего и лотмановского толкования «Евгения Онегина»: «*"Принцип дополнительности" я также понимаю диалогически*». Через несколько абзацев тема «наблюдателя и события», имевшая для М.М.Б., как это понятно по настоящему фрагменту, прямую концептуальную связь с причинами его критического отношения к структурализму, получит развернутое толкование. Ср. также концептуальное связывание категорий свидетеля бытия и автора в дальнейших рабочих записях (отмечено в прим. 24 к *Т-4*).

56. В данном абзаце имеются, вероятно, аллюзии к содержащей бахтинские пометы статье Б. А. Успенского «Предварительные замечания к персонологической классификации» из того же сборника *ТЗС-2* (сс. 91-93; статья Успенского расположена непосредственно за статьей Сыркина, прямую словесную аллюзию к которой в связи с идеей «*отвлечения от внетекстовых моментов*» содержит предшествующий абзац бахтинских записей — см. прим. 52). Комментируемый фрагмент имеет со статьей Успенского не только общие смысловые параллели (понятие метаязыка, позиция экспериментатора в квантовой теории), но и конкретно-тематические совпадения. Бахтинский абзац в неко-

тором смысле «неожиданно» кончается темой *анкетирования*, а именно проблема анкетирования и рассматривается в статье Успенского как возможный, хотя и «принципиально ограниченный» способ персонологической классификации. Весьма вероятно, что бахтинская фраза о *«вопросах (анкеты), меняющих сознание спрашиваемого»* связана со следующим пассажем из статьи Успенского: *«Во многих случаях данный подход может оказаться вовсе некорректным (и даже в определенном смысле противоречить цели анкеты), поскольку предлагая испытуемому вопросы анкеты, мы можем навязывать ему свою систему противопоставлений, свой метаязык... Таким образом, сама процедура эксперимента может в данном случае влиять на его результат; аналогичная ситуация, как известно, имеет место в квантовой теории»* (*ТЗС-2*, с. 91, 92).

57. Данный фрагмент (начиная с *«Бог сотворил человека...»* и кончая *«...меняющее тотальный смысл события»*) при первой публикации был опущен (см. *ЭСТ*, 340).

58. Вариация константной бахтинской темы о неприложимости категорий причинности к гуманитарным наукам; в середине 60-х гг. эта тема часто была критически ориентирована на структурализм. В данном случае выражено и резкое аксиологическое противопоставление своей позиции арелигиозности семиотических исследований, к темам и лексике которых М.М.Б. возвращается сразу же после этого пассажа.

59. Речь идет не об абсолютном отсутствии в структурализме проблемы автора, но о том, что при постановке этой проблемы она понимается в структурализме в монологическом ключе, трансформируясь в некую «объективную надпозицию», поддающуюся объективации (овеществлению), а затем и типологизации. Автор (говорящий), слушающий и исследователь сливаются в некоем едином общем сознании, но при этом «говорящий» и «простой» слушающий теряют смысловую инициативу, последняя остается здесь, по М.М.Б., только у исследователя. Ср.: *«В структурализме только один субъект — субъект самого исследователя»* (отмечено в прим. 6 к *РЛ-2*).

60. Снова заявляя в первом предложении данного абзаца уже намеченную выше проблему *«свидетеля события бытия»*, во втором предложении абзаца М.М.Б. опять резко меняет тему (к проблеме «свидетеля» М.М.Б. вернется чуть ниже), поднимая — на протяжении трех идущих ниже абзацев — вопрос о необходимости благожелательного, *«без драк на меже»*, сосуществования разных научных направлений. Столь резкая смена темы в пределах одного абзаца — редкое для рабочих записей М.М.Б. явление. Возможно, здесь не один, а два абзаца (второе предложение начинает новую страницу, и не исключена вероятность, что оно

писалось как начало нового абзаца, хотя по чисто формальным показателям абзаца тут нет).

61. Контекст, в который помещен данный известный бахтинский пассаж о сосуществовании разных направлений *«без драк на меже»*, говорит о том, что этот «упрек» предназначался персонально и только структурализму. Скорее всего, однако, это был двунаправленный упрек. Возможно, конкретным поводом было чтение вышедшей как раз ко времени написания данных записей статьи Лотмана «Литературоведение должно быть наукой» (ВЛ, 1967, № 1; в этом номере напечатаны и другие дискуссионные статьи, также имеющие в сохранившемся экземпляре журнала многочисленные пометы М.М.Б.). Статья Лотмана, действительно, содержала в себе помимо других тем резкий полемический ответ на статью В. Кожинова «Возможна ли структурная поэтика?» (ВЛ, 1965, № 6), но кожиновская статья тоже была не менее полемической. В ней в качестве аргументов против структурализма использовались в том числе и апологетические ссылки на *МФЯ*, что делало М.М.Б. невольным косвенным участником разбирательства (подробнее об этом эмоциональном эпизоде тогдашних дискуссий см. прим. 38). Помимо статьи Кожинова участники дискуссии часто ссылались на многочисленные выступления П. Палиевского, особенно на его статью «О структурализме в литературоведении» (Знамя, 1963, № 12), которая, как считалось, *«усилила интерес научной общественности»* к *«проблеме применения методов точных наук в литературоведении»* (редакторская врезка, предваряющая дискуссионные статьи И. Ревзина и В. Кожинова — ВЛ, 1965, № 6, с. 73).

62. Возврат к выше заявленной, но прерванной (см. прим. 60) теме о *свидетеле бытия*.

63. В данном контексте категория *«инобытие»* служит, по всей видимости, маркером оспариваемого М.М.Б. монологизма. У Гегеля, диалектику которого М.М.Б. оценивал как монологическую, «инобытие» — момент саморазвития бытия, когда бытие выступает в новой (иной) форме, но эта «иноформа» понимается как потенциально содержавшаяся в предшествующей. Никакого нового «участника» событий такое саморазвитие бытия не предполагает. В следующем абзаце М.М.Б. развивает это противопоставление.

64. Из стихотворения В. Ходасевича «Перед зеркалом» (1924): *«Я, я, я. Что за дикое слово! / Неужели вон тот — это я? / Разве мама любила такого, /Желто-серого, полуседого / И всезнающего как змея?»* (Атрибутировано в *ЭСТ*, 407).

65. См. *Бланкенбург Ф. фон*. Исследование романа. Факсимиле издания 1774 г. (послесловие Е. Лэммерта). На с. 528 располо-

жено краткое заключение к книге (о том, что автор не рассчитывает ни на похвалу, ни на хулу).

66. Данное известное бахтинское разделение трех типов отношений (между объектами, между субъектом и объектом и между субъектами) содержит, возможно, авторизованную смысловую аллюзию к конспекту K. Kerényi (см. прим. 31 к *Т-1*).

67. Так в рукописи (*Печерин*).

68. Начиная с этого предложения и кончая выходными данными статьи А. Аникста, то есть на протяжении семи абзацев, идет второй по счету фрагмент данных записей, касающийся положения дел в современном литературоведении (первый отмечен в прим. 15). Настоящий фрагмент был впоследствии частично использован М.М.Б. при написании осенью 1970-го г. «*Ответа...*».

69. Внешне непритязательная для самого отечественного литературоведения категория «*эпоха*» оказалась в центре сложного двойного или даже тройного рисунка бахтинской мысли в рабочих записях — видимо, потому, что М.М.Б. «зашифровал» в критике этой категории сразу несколько оппонентов: не только официальное литературоведение с его установкой на по-марксистски понимаемое отражение в художественном тексте эпохи его создания, но и Виноградова, и Лихачева, и структуралистов. В большинстве литературоведческих работ понятие «эпохи» использовалось нетерминологически, совпадая как с крупными временны́ми периодами, так и с ближайшей современностью изучаемого произведения, включая «*газетно-журнальную шумиху*». М.М.Б. мог здесь, напр., иметь в виду спорадическое и нежесткое использование этого слова у Виноградова (напр., *ПАТС*, 7, 15, 17 и др.) или Лотмана (напр., *ТЗС-2*, 28 об «эпохе» Руссо), поскольку в обоих случаях под «эпохой» понималась «современность» явления или его «ближайшее прошлое». Но могло здесь иметься в виду и более терминологичное употребление понятия «эпоха», напр., у Д. С. Лихачева, активно использовавшего и даже выносившего это понятие в название разделов (в оглавлении книги Лихачева «Развитие русской литературы X-XVII веков» имеется подзаголовок «Эпохи и стили»). Лихачев использовал и более конкретный термин — «стиль эпохи» (*ПДЛ*, с. 292). Возможно, намеченная здесь критика методологической неопределенности понятия «эпоха» легла впоследствии в основание риторической структуры «*Ответа...*» (см. прим. 31 к «*Ответу...*»).

С другой стороны, можно предполагать, что критика «*замыкания в эпоху*» (см. это словосочетание в начале пятого по счету идущего ниже абзаца) функционально коррелирует с критикой структурализма за свойственное тому, с бахтинской точки зрения, «*замыкание в текст*». Негативные результаты замыкания в эпоху и замыкания в текст при всем различии методов для

М.М.Б. схожи: и в том и в другом случае акцентируется «ставшее» (готовое), недооценивается «становление» и теряется значимость такой *«великой реальности литературы, как жанр»* (см. ниже по тексту). Проблематизируя сами категории «эпохи» и «текста», М.М.Б. выдвигает в противовес им понятия *«большого времени»* и *«далеких контекстов»*, в смысловом пространстве которых центральное положение должен, с его точки зрения, занять жанр (а не метод, стиль, структура, система оппозиций, мотив, функция или сюжет — герои теоретических споров того времени об «эпохах» и «структурах»). В глубине этой темы просматривается одна из центральных проблем тогдашнего литературоведения — проблема корректного сочетания *универсалий* и *историзма*. О развитии этого спора в дальнейшем см. прим. 31 к *«Ответу...»*.

70. В данном предложении — скрещение позитивной аллюзии к Г. Марселю с критикой структурализма. С одной стороны, здесь имеется отчетливая смысловая перекличка с только что законспектированным фрагментом из Г. Марселя о том, что *«специализация»* возможна только на *«короткое время»*, поскольку в таких случаях индивидуальность использует лишь оторванную от целого абстрактную часть своей личности, а это чревато бессознательным превращением в раба своей умерщвленной части (псевдо-собственность на идеи). С другой стороны, понятие *«специализации»* было в то время на слуху в связи со структурализмом, и «негативные» кавычки М.М.Б. на этом понятии несомненно отсылают к соответствующим текстам структуралистов. См., напр., у Лотмана: *«Я с радостью наблюдаю, как филология перестает быть «легкой профессией», которая не требует особой специализации»* (ВЛ, 1967, № 1, с. 100; абзац отмечен М.М.Б.). Само понятие специализации понималось и оценивалось спорящими сторонами по-разному. Так, Лотман уточняет свою мысль, отмечая, в частности, отрицательные стороны специализации XIX века, позволявшей литературоведу отдалиться от лингвистики, текстологии и стиховедения; современный же литературовед должен *«... в идеале — совместить в себе литературоведа, лингвиста, математика»* (там же). Для М.М.Б. же такое «совмещение» и было критикуемой им узкой специализацией, не отражающей специфики литературоведческого мышления, поскольку диалогические отношения, составляющие, по его мнению, суть этой специфики, свойственны лингвистике и математике в еще меньшей степени, нежели узко понимаемому литературоведению.

71. Очередное диалогическое скрещение разных смысловых контекстов. С одной стороны, здесь имеется прозрачная позитивная аллюзия к Косериу, в бахтинском конспекте которого имеется фраза *«В области наук о культуре категория причинности*

не применима», с другой стороны, здесь могло отразиться и текущее чтение, напр., оспаривающая реакция на указанную выше и изобилующую пометами М.М.Б. статью Сыркина, в которой среди прочего имеется положение, что, несмотря на очевидные различия между научными и художественными текстами, и в тех и в других есть объективная эволюция, основанная на *«необходимых, строго упорядоченных связях»* (*ТЗС-2*, с. 86).

Если же учитывать, что в следующем бахтинском предложении появляется в качестве оппозиции *необходимости* категория *возможности*, то можно предполагать, что здесь имелась в виду и специальная трактовка этой категории Хайдеггером, интерпретировавшим категорию понимания как имеющую своей основой *возможность*, а не необходимость (см., в частности, об этом: *Гайденко П. П.* Фундаментальная онтология Хайдеггера. — ВФ, 1963, № 2, с. 98 и др.; статья испещрена бахтинскими пометами).

Бахтинская интерпретация проблемы необходимости имеет прямое отношение к его пониманию личностного принципа. *«Необходимость»* по самой своей природе есть, по М.М.Б., *«нечеловеческая»* категория. Незадолго до этого М.М.Б. написал фрагмент для *ТФР*, в котором есть следующее место: *«На самом же деле гротеск освобождает от всех тех форм нечеловеческой* (выделено мною — Л.Г.) *необходимости, которые пронизывают все господствующие представления о мире... Смеховое начало и карнавальное мироощущение, лежащие в основе гротеска, разрушают... всякие претензии на вневременную значимость и безусловность представлений о необходимости и освобождают человеческое сознание и мысль для новых возможностей...»* (*ТФР*, 58).

72. По всей видимости, имеется в виду публикация «Из рукописного наследия В. И. Вернадского» в ВФ, 1966, № 12 (время публикации подтверждает датировку записей). Свой упомянутый здесь М.М.Б. базовый тезис о том, что *«основные положения и аксиомы вырабатываются наукой очень медленно»* (ук. соч., с. 104) Вернадский распространяет на философию, творчество и «работу человеческого сознания» в религиозной области (с. 105 и др.).

73. Это и два предшествующих предложения почти дословно воспроизведены в «*Ответе*...»; сохранится там и использованный здесь специфический оборот *«через голову культуры»*. См. прим. 40 к «*Ответу*...».

74. О недооценке, с бахтинской точки зрения, в тогдашнем литературоведении категории жанра (о терминологической победе *метода* над *жанром*) см. прим. 22.

75. Данный и два следующих абзаца в *ЭСТ* были опущены (см. *ЭСТ*, 345). Содержащийся здесь тезис о реальных возможностях действительного подъема отечественного литературоведения бу-

дет воспроизведен в *«Ответе...»*, но (вероятно, по цензурным соображениям) в модифицированном виде. Если здесь такая возможность считается подготовленной *«не столько в самом литературоведении, сколько в жизни, в жизненном и культурном опыте людей»*, то в *«Ответе...»* при описании имеющихся условий для подъема литературоведения говорится о наличии талантливых литературоведов, высоких научных традиций (в том числе и в советскую эпоху) и о «внешних» условиях (финансирование, кафедры и т. д.). О связанных с этим содержательным изменением текстологических проблемах см. прим. 21 к *«Ответу...»*

76. Идущая ниже фраза почти дословно воспроизведена в *«Ответе...»* (см. прим. 45 к *«Ответу...»*).

77. Конец второго фрагмента записей о положении дел в современном литературоведении.

Между этим фрагментом и написанном в 1970-м г. *«Ответом...»* имеются не только дословные совпадения в формулировках (отмечены выше, в постр. прим.), но и общность идей (имеющиеся возможности к действительному подъему литературоведения, замкнутость литературоведческого анализа произведения в рамках «эпохи» его создания, «большое время», узкое понимание специфики литературы, необходимость связи литературоведения с историей культуры, недооценка категории «жанр» и др.).

Вместе с тем во фрагментах *Т-2*, использованных при подготовке *«Ответа...»*, зафиксированы далеко не все константные темы, отражающие бахтинскую оценку положения дел в литературоведении и известные из других фрагментов рабочих записей — ведь по существу вся та часть бахтинских рабочих записей 60-х г., которая связана с чтением текущей литературы, тоже является косвенным выражением бахтинской оценки тогдашнего литературоведения. В этом смысле возникает вопрос, почему те или иные из прозвучавших в записях тем не вошли в *«Ответ...»*, или — если вошли — какие они претерпели при этом изменения.

Отличия рабочих записей от *«Ответа...»* существенны. Серьезные модификации (и по не совсем ясным причинам) претерпел *список имен*, представляющих высокие достижения отечественного литературоведения. Остается не до конца ясной и ситуация с тем, почему так и не вошла в окончательный текст стержневая для всех рабочих записей проблема *автора*, хотя она специально — как это видно по заготовкам к *«Ответу...»* — намечалась М.М.Б. для введения в содержательный состав *«Ответа...»*, причем в качестве особой, как бы первоочередной исследовательской задачи литературоведения. Кроме того, написанные через несколько лет подготовительные материалы к *«Ответу...»* оказались в целом намного резче в экспрессивно-модальном отношении, чем в данных рабочих записях, а в некоторых случаях сме-

нилась не только резкость, но и смысл оценок. Подробнее обо всех происшедших изменениях см. прим. к «*Ответу...*».

78. М.М.Б. фиксирует здесь выходные данные рецензии А. Аникста на *ТФР*. Рецензия выдержана в высоко положительных тонах; см. напр.: «*Книга М. Бахтина имеет большое принципиальное значение для всей нашей культуры... Вот поистине образец живой и жизнеспособной науки, яркое проявление творческого ума...*» (ук. соч., с. 105). Высказывается упрек «*нашему литературоведению*», за то, что оно «*мало изучало народную смеховую культуру Руси*» (с. 101; эта проблема, как известно, будет подробно и под стимулирующим воздействием *ТФР* рассмотрена Д. С. Лихачевым); проводятся параллели между бахтинской концепцией и попытками возрождения смеховой культуры в театре (Маяковский, Мейерхольд — с. 102).

79. Как отмечено в *ЭСТ*, 407, М.М.Б. говорил, что им была написана работа о сентиментализме, которая не сохранилась.

80. Приводим примечание из *ЭСТ*, 407: *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. СПб., 1904. Жуковский понят в книге как поэт-сентименталист по преимуществу, «*единственный настоящий поэт эпохи нашей чувствительности*» (с. 46), которого коснулись лишь «*веяния романтизма*».

81. Подробнее см. бахтинские записи «<О Флобере>» (*т. 5*, 130-137).

82. Предшествующая данной фразе горизонтальная черта является границей, возможно (но не обязательно) разделяющей записи на саранский (то есть до конца 1969 г.) и т. н. «московский» периоды (подробнее см. общую преамбулу к *Т-2*).

Начиная с этого момента в рабочих записях М.М.Б. в качестве темы отдельно замысливаемой работы неоднократно будет появляться проблема *чужого слова*. В последующих записях будет несколько разных риторических приступов к этой теме. Если судить по поясняющей записи к одному из таких приступов — «*Для "Вопросов философии"*» (см. прим. 22 к *Т-4*), действительно, могла предполагаться статья, предназначавшаяся для публикации (возможно, по заказу ВФ), однако никаких конкретных подтверждающих сведений о такого рода замыслах и заказах к настоящему моменту нет.

Разрабатывая тему чужого слова на протяжении всего «московского» периода, М.М.Б. втягивает в ее орбиту в обновленных модификациях все свои центральные идеи, так или иначе связанные с языком и с философскими основами гуманитарных наук в целом. Многие из появляющихся в записях других формулировок, как бы заявляющих названия отдельных работ, в конеч-

ном счете вливались в тему чужого слова. См. напр., фразу, начинающую абзац после ближайшей горизонтальной черты: *«Проблема понимания (чужого слова)»*, свидетельствующую о том, что после очередного библиографического списка М.М.Б. не начинает новую мысль, но продолжает прерванную этим списком тему чужого слова, развернув ее в новом аспекте. И содержательные компоненты, и терминологическая обработка данной темы оставались неизменными на протяжении нескольких последних лет жизни М.М.Б. Вероятно, что этот замысел вызревал и формировался параллельно с подготовкой публикации двух глав работы «Слово в романе» в ВЛ (1972, № 6), где это словосочетание также имеет близкий к категориальному смысловой вес. По всей видимости, именно эту неосуществленную работу о чужом слове следует считать последним замыслом М.М.Б.

83. Эпиграф из «Фауста» (ч. 1, сцена «Ночь») записан, вероятно (как это установлено в *ЭСТ*, 407), по памяти. Цитата не точна. У Гете: «Was ihr den Geist der Zeiten heißt...»; в переводе Пастернака: *«А то, что духом времени зовут...»*

84. Характерная смена смыслового ракурса: М.М.Б. описывает здесь закономерность отвлечения исследователя в негуманитарных науках от личности говорящего в тех же терминах, в которых ранее критиковался за аналогичные действия структурализм. Последний оценивается тем самым как гуманитарное направление, неправомерно пользующееся негуманитарной методикой, правомерной в своем месте. Ср. из *РЛ-2*: *«В структурализме только один субъект: субъект самого исследователя. «Вещи» превра<ща>ются в п о н я т и я (разной степени абстракции); субъект никогда не может стать понятием (он сам гов<о>рит и отвечает)»*.

85. Ниже следуют конспективные записи из указанного доклада О. Ф. Больнова (см. текст доклада в сб.: Bollnow O. F. Studien zur Hermeneutik. B. 1. München, 1982).

86. Выходные данные о работах Дильтея, Риккерта и E. Rothacker'a взяты М.М.Б. из доклада Больнова (см. ук. соч., с. 115 и 119).

87. Не исключено (но не обязательно), что первая часть этого фрагмента, озаглавленного *«Проблема понимания»*, в определенном смысле является записями в связи с чтением работ Больнова — авторизованным конспектом не указанных здесь изданий, отдаленным откликом на его идеи, рассуждениями по поднятым Больновым темам и т. п. (проблема понимания в целом и, в частности, история и толкование известной формулы *«понимать текст лучше, чем его понимал сам автор»*, по поводу которой ниже

41 Зак. 227

следуют вариации М.М.Б., являются прямыми и подробно разрабатывавшимися темами Больнова — см. след. прим.).

88. М.М.Б. дает здесь вариации на традиционную филологическую и герменевтическую тему в связи с известной дилеммой: «*понимать текст так, как его понимал сам автор, или «лучше»*. Историю вопроса см. в *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М., 1988, сс. 232-245, в том числе — о Больнове, который проследил историю возникновения известной формулы Шлейермахера (о необходимости понять автора лучше, чем он сам себя понимал) и привел соответствующие цитаты из Фихте и Канта (ук. соч., 242). «*Творческий характер*» понимания, о котором говорит здесь М.М.Б., аналогичен больновскому толкованию понимания как *творческой деятельности* (см. Гадамер, ук. соч., с. 587). Специфически бахтинским является диалогический аспект, усиливающийся во второй части данного фрагмента о понимании (начиная с «*Активное согласие-несогласие...*»).

89. М.М.Б. приводит эту цитату К. С. Станиславского по с. 65 указанной им книги Н. Горчакова (из раздела «Внутренний монолог»).

90. О дильтеевских терминах *объяснение* и *понимание* говорилось в расположенном выше конспекте Больнова. О расхождении М.М.Б. с Дильтеем по причине «*непреодоленного до конца монологизма*» последнего см. прим. к *ПТ* (*т. 5*, 626-627).

91. О *глубине* гуманитарного познания в отличие от *точности* естественных наук см. в «К философским основам гуманитарных наук» (*т. 5*, 7). См. также прим. 31 к *Т-4*.

92. Новый риторический приступ к теме о *чужом слове*, которая скорее всего являлась последним замыслом М.М.Б. (см. прим. 82). Далее следуют (на протяжении 13 страниц автографа) обновленные и расширенные вариации уже затрагивавшихся и имеющих отношение к данному замыслу тем.

93. Слово <*кончая*> условно вставлено текстологом (в рукописи оно отсутствует).

94. Возможно, этот фрагмент послужил источником для имеющей аналогичное содержание сноски к «Заключительным замечаниям» к *Хрон.*, написанным в 1973 г. (см. *ВЛЭ*, 397).

95. Вероятно, что «*ложная наука*», «*непережитое общение*», «*первичная данность объекта*» — это авторизованные аллюзии к конспекту K. Kerényi (см. прим. 32 к *Т-1*). Возможно, что ниже имеются аллюзии и к другим формулировкам из этого конспекта («*сопротивление материала как положительный признак*», «*дистанция*», «*превращение объекта в субъект*», «*первичная данность*») (К «*первичной данности*» примыкает также понятие «*первичного зна-*

ния» из конспекта Косериу — см. прим. 11). Словесная близость формулировок М.М.Б. и K. Kerényi не затемняет собственно бахтинскую интепретацию темы. Большинство из этих близких понятий и ранее использовались М.М.Б. (см., напр., понятия *«первичная данность»* и *«первичная реальность»* в *ПТ* и в *«1961 год. Заметки» — т. 5*, 306, 329).

96. Возможно, имеется в виду дильтеевский тезис о достижимости в отношениях между Я и Ты конгениального понимания (см. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М., 1988, с. 291).

97. М.М.Б. оценивает здесь как монологический тот типологический подход, который широко применялся в то время в структурализме. Вероятным внешним поводом здесь могла быть уже упоминавшаяся статья Б. Ф. Егорова «Простейшие семиотические системы и типология сюжетов» (*ТЗС-2*), но, возможно, таковым было и то концентрированное изложение типологического метода, которое имеется в статье Ю. Лотмана «О метаязыке типологических описаний культуры» (*ТЗС-4*, Тарту, 1969). Если версия об окончании *Т-2* уже после переезда из Саранска верна, то М.М.Б. мог к этому времени прочитать данную лотмановскую статью (в сохранившемся в *АБ* дарственном экземпляре сборника в этой лотмановской статье имеются бахтинские пометы).

ТЕТРАДЬ 3 (*Т-3*)

Впервые (с пропусками) — в составе *«Из записей 1970-1971 годов»* в *ЭСТ*, 352-356.

Автограф представляет собой шестнадцать полностью исписанных тетрадных страниц в клетку, сохранивших общие металлические скрепки, но без обложки. Записи велись шариковой ручкой, в основном — синей, за исключением одного абзаца про образ автора (зеленая ручка) и двух последних страниц (черная). Правки практически нет, нет и характерных помет сбоку от текста, свидетельствовавших бы о перечитывании текста.

Исходя из упоминания в конце записей работы Б. Бурсова «Личность Достоевского», напечатанной в 12 номере «Звезды» за 1970 год, записи велись не ранее 1971 г. Судя же по предположительно установленным аллюзиям к текущему чтению — в 1972 г. (см. ниже).

В *Т-3* имеются словесные и смысловые переклички с записями в *РЛ-3*. Однако центральная тема настоящих записей — проблема *собственного слова* — решается в *РЛ-3* в менее развернутом и скорее всего предварительном по сравнению с *Т-3* виде (об имеющихся между этими записями тематических, композиционных и прямых словесных параллелях см. прим. к *РЛ-3*).

Тематика. Содержательная особенность настоящего автографа в том, что по сравнению с другими рабочими тетрадями он в большей степени замкнут на себя, будучи разработкой единой темы о проблематичности и — в пределе — полной невозможности собственного слова «писателя». Данную тему можно рассматривать как внутреннее развитие собственно бахтинских идей, поскольку здесь в обостренной форме развернута одна из имманентных пресуппозиций бахтинской философии языка, дающая помимо прочего новые аргументы в пользу концептуальной общности полифонической теории со статьями о романе и с карнавальной концепцией *ТФР*. Согласно *ЭСТ*, 408, разработка этой темы должна была главным образом опираться на анализ «Дневника писателя» Достоевского в соотнесении с его романами, то есть в центр должна была быть поставлена проблема различий журналистского (или риторического) слова со словом «писателя».

Вместе с тем данная тема, как и все другие темы рабочих записей, имеет точки соприкосновения с обсуждавшимися в то время литературоведческими проблемами (см. ниже), более того — она ориентирована именно на спор с тогдашним литературоведением, и в этом смысле данные записи можно гипотетически рассматривать как заготовку концептуального и конденсированного ответа М.М.Б. на звучавшую на протяжении всех шестидесятых годов критику его идей. Но именно как «заготовку», а не как развернутый и действительно прозвучавший ответ, поскольку все это осталось лишь в рабочих записях, которые, судя по отсутствию вторичных помет, даже не перечитывались М.М.Б. Речь идет о заготовке возможного ответа на звучавшую на протяжении всех 60-х и начала 70-х гг. критику его концепции об особой авторской позиции в полифоническом романе и о позиции автора в романе вообще.

Критика бахтинской концепции полифонии в литературоведении 60-70-х гг. Вопрос о позиции автора — центральный момент в истории восприятии бахтинской полифонической концепции в 60-70-е гг. Можно практически без преувеличения сказать, что бахтинское решение вопроса об авторе, составлявшее сердцевину его общей литературоведческой концепции, в полном объеме не было в то время принято никем. В многочисленных отзывах выражалось принципиальное или смягченное неприятие бахтинского полифонического принципа со стороны фактически всех направлений тогдашнего литературоведения, вне зависимости от их взаимоотношений между собой. Проблема автора могла при этом решаться по-разному, но ее бахтинское толкование равно оспаривалось. М.М.Б. в этом смысле противостоял сплоченный фронт, причем — на фоне повсеместной, почти обвальной моды на бахтинские тексты и особенно терминологию, без которой не

обходилась к началу 70-х гг. почти ни одна литературоведческая работа.

О преобладающем в литературоведении неприятии его полифонической концепции М.М.Б. знал уже при переработке *ПТД* в *ППД*. Анализируя один из последних сборников о Достоевском 1959 г., М.М.Б. фиксирует в сноске: «*Большинство авторов сборника не разделяет концепции полифонического романа*» (*ППД*, 57). В том числе не разделял полифоническую концепцию и В. В. Виноградов (о виноградовской критике полифонии и о возможно отразившейся в тексте *ППД* реакции на неё со стороны М.М.Б. см. прим. 3 к *Т-1*). После же выхода *ППД* — при всем высказываемом интересе к бахтинским идеям и высокой их оценке — критика усилилась, концентрируясь преимущественно на проблеме авторской позиции. См., напр., у Б. Бурсова (Возвращение к полемике. — Октябрь, 1965, № 2): «*Книга М. Бахтина увлекает с первых страниц не только блеском изложения, колоссальной эрудицией автора, но также редкой остротой и напряженностью мысли, неиссякаемым разнообразием наблюдений и соображений, удивительной изобретательностью аргументации. Но с первых же страниц книга настраивает на спор с ней, а в иных случаях — даже на отпор*» (с. 198). И далее уточняются такие, настраивающие на «отпор», места. Не без оснований, продолжает Бурсов, отмечалось в литературе, что Бахтин «*игнорирует авторское сознание*» (с. 199). Как бы ни были разнообразны герои Достоевского «*они вмещаются в рамки его* (Достоевского — Л.Г.) *представлений о жизни, постоянно изменяющихся и углубляющихся, но сохраняющих свою индивидуальную определенность*» (с. 201). Аналогично высказывался Г. Поспелов (Преувеличение от увлечения. — ВЛ, 1965, № 1): вопреки Бахтину, в романах Достоевского есть и точка зрения автора, и авторский «завершающий приговор». «*Дисгармонию голосов Бахтин выдает за выдающееся художественное открытие*» (с. 100). См. также у Г. Фридлендера (Новые книги о Достоевском. — Русская литература, 1964, № 2): «*Не выдерживает критики*» центральное противопоставление монологизма и полифонии, ибо «*художественный полифонизм романов Достоевского отнюдь не равнозначен отказу писателя от активного отношения к своим героям, от их художественно-идеологической оценки, от изображения их в освещении авторского мировосприятия*» (с. 186-187). Согласно Ф. И. Евнину (О некоторых вопросах стиля и поэтики Достоевского. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1965, т. XXIV, вып. 1), «*многоголосость романов Достоевского Бахтин блестяще доказал. Но отнюдь не полифонизм в том специфическом смысле, который он придает этому понятию: в смысле отсутствия авторской «монологической» (мировоззренческой) точки зрения, которая стоит над голосами и которой Достоевский стремится подчинить всё, изображенное в произведении. Полифонизм в таком смысле*

чужд Достоевскому» (с. 73). Евнин категорично настаивает на наличии в романах Достоевского *«монологической оправы»* автора, высшего авторского кругозора (с. 74); самосознание героя Достоевского, по Евнину, *«включено в недоступную ему изнутри твердую оправу авторского сознания»*, обобщающей авторской речи подчинено все содержание произведения (с. 75).

После выхода *ТФР* критика бахтинского толкования авторской позиции в романе за снижение роли индивидуально-личного авторского начала иногда (но далеко не всегда) стала распространяться и на книгу о Рабле. См., напр., аналогичную по смысловой направленности критику *ТФР* в статье Л. М. Баткина «Смех Панурга и философия культуры»: роман Рабле *«замечательно понят заново, но из него выпал образ автора. Будто средневековая смеховая стихия движется сама по себе. Как раз «Рабле в Рабле» забыт. Затерялся в сутолоке карнавала... Роман написан интеллигентом, хотя и не чурающимся площадной толпы... Остается неясной конструктивная роль авторской интонации и мысли в художественной системе романа... Не будем забывать, что в веках уцелел роман Рабле, а не народная комика, послужившая для него источником»* (ВФ, 1967, №12, с. 118, 119).

Критические высказывания содержались не только в именных рецензиях на М.М.Б., но и в общетеоретических, и в посвященных непосредственно Достоевскому статьях. См., напр., выразительный антиполифонический пассаж в связи с *ППД* у Д. С. Лихачева: *«В голосах этих персонажей (гораздо чаще, чем у других авторов) звучит голос самого Достоевского. Воззрения Достоевского можно прочесть в словах Зосимы, Версилова, Ивана Карамазова, Ставрогина, Мышкина и др. Если это и полифонизм, то полифонизм лирического произведения — полифонизм, подчиненный выражению авторских чувств, мыслей и "мыслей-чувств"»* (*ПДЛ*, 607; это не проходное замечание, а выражение твердой позиции: Лихачев будет критически отзываться о бахтинском понимании позиции автора в полифоническом романе и впоследствии, высоко оценивая при этом бахтинскую философию смеха). Продолжалась критика и в начале 70-х гг., то есть во время ведения записей в рабочей тетради *Т-3*, предположительно содержащей заготовку бахтинского на нее ответа.

В целом можно сказать, что к началу 70-х гг. категория «полифонии» была принята и прочно вошла в терминологический обиход, но при этом она лишилась в тогдашнем литературоведении придаваемого ей самим М.М.Б. статуса сущностного концепта, перейдя в область акцидентальных атрибутов литературного текста. «Полифонизм» как одно из качеств литературного текста стали усматривать везде, но нигде — как формообразующую сущностную характеристику. В отчетливом виде эта снижающая концептуальную значимость полифонии переоценка

отразилась в рецензии *Фридлендера Г. М., Мейлаха Б. С., Жирмунского В. М.* Вопросы поэтики и теории романа в работах М. М. Бахтина (Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., т. XXX, 1971, вып. 1): «*...двум из авторов настоящей статьи уже приходилось высказывать свое несогласие с выдвинутой в книге Бахтина точкой зрения на «полифонию» Достоевского как на особый тип романа, где авторский «голос» и авторская оценка героев и их идеологических позиций будто бы неавторитетны, так как сам писатель и его герои выступают здесь «на равных правах». Как полагают авторы настоящей статьи, не существует ни «монологического», ни «полифонического» романа (если воспользоваться терминологией Бахтина) в чистом виде. С одной стороны, в любом романе... есть более или менее явственные отголоски «чужой речи», стремление к передаче особого стиля языка и мышления отдельных персонажей. С другой же стороны, во всяком романе — у Достоевского даже сильнее, чем у многих его предшественников и современников — звучит авторский «голос»: отдельные персонажи и их «голоса» существуют у него, как и в любом литературном произведении, в системе целого, т. е. в контексте авторской речи и авторского идеала*» (с. 54-55).

Опора на личное авторское начало была естественной отторгающей реакцией 60-х гг. на марксистскую теорию отражения. Если в тех условиях надо было выбирать, что именно «цементирует» произведение — личность автора или отражаемая «объективная действительность», ответ в пользу личности автора казался безусловно предпочтительней. В контексте этого выбора бахтинская полифония, складывавшаяся в поле совершенно иных концептуальных напряжений и содержащая символическую и религиозную (персонализм) составляющие, могла парадоксально представляться как защита идеи безличного и дублирующего отражения «объективной действительности». Характерным свидетельством того, что бахтинская полифония в действительности воспринималась многими как редуцированная, но все же вариация марксистской теории отражения, для которой во главе угла стояла адекватность отражения объективной действительности, а не личность творца, воспринимаемая как единственная альтернатива «объективной действительности», является рецензия на *ППД* Л. Шубина (Гуманизм Достоевского и «достоевщина». — ВЛ, 1965, № 1). По Шубину, бахтинская полифоническая концепция учитывает «*сопротивление материала*» воле художника (с. 82), и это интерпретируется как учет требования адекватного отражения объективной действительности. Есть и прямое высказывание о том, что М.М.Б. «*в своем анализе исходит из марксистского понимания*» (там же). Показательно, однако, что и эта «похвала» со стороны теории отражения имела свои оговорки, причем тоже связанные с авторской позицией. Автор, согласно Шубину, находится в «двойственном» положении между своей

идеологией и изображаемой действительностью. Ни одна из этих сторон не может полностью подавить вторую. «*Достоевский тоже не смог до конца преодолеть монологизм своей собственной идеологии. Порой он, как нервный режиссер, выбегает на сцену и заглушает неугодные ему голоса... Строго говоря, всякое искусство монологично, и полифония Достоевского не может преодолеть это до конца. Искусство, создавая художественную модель мира, ставит только некоторые границы авторскому произволу*» (с. 92). Ошибка М.М.Б. состоит, по Шубину, в том, что он не принял во внимание эту ограниченность диктата объективной действительности, устанавливающей только некоторые границы творчества, а в остальном оставляющей художника свободным. Бахтин абсолютизирует, по Шубину, полифонию и тем самым абсолютизирует принцип пассивного отражения действительности, а такая абсолютизация может привести лишь к анархическому распаду сознания или к бесконечному самоизлиянию разных сознаний. Сочувственно относясь к идее полифонии, Шубин тем не менее не принял бахтинского толкования авторской позиции, усматривая в ней — как и другие критики — недооценку личного авторского начала. Интересно, что в противовес бахтинской крайности, абсолютизирующей полифонию и тем диктат действительности, Шубин приводит в качестве выразительного примера противоположной крайности, абсолютизирующей волю личного автора, ту самую статью Чичерина о «Войне и мире» Л. Толстого, которая, судя по пометам, привлекла особое внимание М.М.Б. и к которой в записях предположительно установлены многочисленные аллюзии (см. прим. 3 к *Т-1* и прим. 46 к *Т-2*).

Если не все, то большинство из критических высказываний в адрес его полифонической концепции М.М.Б. знал. Для полноты картины добавим также, что аналогичные критические мотивы в адрес бахтинской концепции авторской позиции в полифоническом романе звучали, хотя и в несколько завуалированном виде, и из уст активных сторонников М.М.Б. (см., напр., о некоторой «недифференцированности» бахтинского употребления термина «автор» в: *Кожинов В.* Достоевский и Бахтин. — Размышления о русской литературе. М., 1991; сама статья датируется 1976 г., но М.М.Б., по свидетельству Кожинова, знал о его позиции по устным беседам с ним, в том числе — во время написания *Т-3*).

Проблема авторской позиции была в центре внимания отечественного литературоведения 60-х и начала 70-х гг. и безотносительно к концепциям М.М.Б. Можно выделить как минимум четыре разных версии решения этого вопроса, нашедших отражение в рабочих бахтинских записях и по-разному противостоящих бахтинской концепции.

Одна из этих версий отразилась в дискуссии о формах и способах авторского самовыражения. В этой дискуссии в соответст-

вии с духом времени доминировал тезис о необходимости прямого выражения авторской позиции в непосредственно тематической (лексико-семантической) форме (см. прим. 7 к *Т-1*). Вторая версия решения вопроса о позиции автора была связана с виноградовским термином «образ автора». Виноградов также настаивал на обязательном присутствии в произведении авторской всеобъемлющей позиции, но не обязательно при этом выраженной в прямой тематической форме. По Виноградову, авторская позиция может выражаться и косвенно — через систему языковых и речевых средств, через их отбор и комбинаторику, но и по Виноградову именно эта индивидуальная авторская стилевая ткань, имеющаяся в любом произведении, выполняет цементирующую произведение функцию (о связанной с виноградовским термином «образ автора» дискуссии и о бахтинском отношении к этой дискуссии см. прим 3 к *Т-1*).

Третья версия решения вопроса об авторской позиции связана с активно разрабатывавшейся в литературоведении того времени идеей, высказанной в свое время Л. Н. Толстым, о том, что язык у Достоевского везде один и тот же, что авторская речь в романах Достоевского пронизывает речи персонажей, окрашивая все в свои тона. Эта идея часто прямо рассматривалась как контрбахтинская, поскольку автор, согласно преобладающему варианту развития этой идеи, локализуется в романах Достоевского хотя и действительно не «над» героями, но и не «рядом» с ними (как слово среди слов), а *«внутри»* героев (см. ниже об аналогичной позиции В. Топорова). В связи с этой версией часто тогда ссылались на работы Я. О. Зунделовича, в которых обоснование авторской позиции в романах Достоевского как находящейся *«внутри»* героев концептуально объединялось с понятиями *несобственно прямой речи* и *двуголосого слова*, то есть, фактически, с теми бахтинскими категориями, которые использовались им для обоснования полифонической авторской позиции. Так, Фридлендер прямо противопоставляет Бахтина и Зунделовича, поскольку, согласно Фридлендеру, при всем позитивном отношении к явлениям типа несобственно прямой речи Зунделович подчеркивает обязательность индивидуальной авторской позиции: *«Не случайно вывод Бахтина о том, что авторская позиция создателя «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых» не находит в них выражения, оспаривается Зунделовичем»* (*Фридлендер Г. М.* Новые книги о Достоевском. — Русская литература, 1964, № 2, с. 188). Позиция Зунделовича сближается при этом Фридлендером с позицией Виноградова, причем аналогия проводится по линии категории «образ автора».

Связанный с этой версией и вызвавший многочисленные отклики сборник статей Я. О. Зунделовича «Романы Достоевского» вышел в г. Ташкенте в 1963 г. Упоминаний имени М.М.Б. там

соответственно еще нет, но и терминология, и теоретическая направленность книги, действительно, не оставляют сомнения, что бахтинская концепция (известная по первому изданию книги о Достоевском) являлась одним из главных ее оппонентов. Констатируя сложные отношения между автором и героем, Зунделович, как и М.М.Б., анализирует языковые приемы выражения этих отношений — двуголосые конструкции, прежде всего несобственно прямую речь. Но вывод прямо противоположен бахтинскому. Версия Зунделовича состоит в том, что «пристрастие» Достоевского к несобственно прямой речи вызвано не диалогическим отношением автора к герою, а желанием *«неизменно сопутствовать герою»*. Достоевский, по Зунделовичу, *«не хочет ни на минуту оставить героя наедине с читателем, позволить ему открываться непосредственно читателю»* (ук. соч., с. 15). Двуголосые конструкции — это не диалог, а средство внедрения автора *внутрь* героя. По сравнению с «общеидейным» несогласием с полифоническим принципом (когда глава *ППД* о типах слова признавалась весьма «интересной», но оставлялась — за «нехваткой места» — за рамками дискуссии) аргументы Зунделовича затрагивали не только внешний каркас, но и «внутреннюю технологию» полифонической концепции. Однако суть главного антиполифонического аргумента та же — недооценка М.М.Б. индивидуальной авторской позиции Достоевского, пронизывающей все романы и цементирующей их единство.

Для обоснования этой всеобъемлющей и проникающей «внутрь» героев авторской позиции у Зунделовича вводилось понятие *«чистого автора»* (с. 63). Зунделович предложил широко обсуждавшееся тогда разделение трех авторских ипостасей: *чистого автора, чистого рассказчика и автора-рассказчика*. Чистый автор проявляется в том случае, если имеется *«полностью объективированное повествование, повествование по форме обезличенное в том смысле, что в нем повествующий не называет себя «я» или «мы», а выступает как некий «он», как бы стоящий вне самого повествования на отдаленном плане»* (с. 63). Второе начало, чистый рассказчик, проявляется, по Зунделовичу, тогда, когда повествующий называет себя «я». Когда первое и второе начало комбинируются, проявляется третье начало — автор-рассказчик (с. 64). Чистый автор обязан быть всеведущим, он не может испытывать сомнений и т. п. (ср. проблему авторского избытка у М.М.Б.), чистый же рассказчик знает только то, что рассказывает. У Достоевского (в частности, в «Идиоте») представлены все эти три повествовательных начала; гармония романов Достоевского, по Зунделовичу, в мастерском сочетании чистого автора и рассказчика (с. 66). Эти три повествовательные стихии понимаются как три *«голоса»* повествователя (с. 62), а так как чистый автор в романах есть, согласно Зунделовичу, сам Достоевский (с. 96), зна-

чит, в них звучит, по Зунделовичу, и голос самого писателя. Аналогично другим критикам полифонии Зунделович утверждает, что авторский голос звучит в романах Достоевского всегда (с. 84). Оспаривание именно этого положения о непосредственном звучании в произведении голоса самого писателя и стоит в центре данных бахтинских записей (оспаривалась возможность такого рода понимания и в *ПТ*, где также имеется термин *«чистый автор»*, но с принципиально иным, чем у Зунделовича, наполнением: чистый автор, по М.М.Б., это чистое изображающее начало, ни в каком смысле не входящее в произведение как часть его, в том числе не входящее в него и как «источник» обезличенного объективированного повествования — см. *т. 5*, 313-314).

Как и в данных бахтинских записях, решение проблемы автора в романах Достоевского увязывается Зунделовичем с «Дневником писателя» — но с другим знаком. По Зунделовичу, голос «чистого автора», то есть «собственный голос» Достоевского, звучит в романах там, где в них появляются фрагменты, аналогичные «Дневнику писателя» (напр., в начале 4 главы романа «Идиот»). Согласно же данным записям М.М.Б., журналистское и риторическое слово, в том числе и слово «Дневника писателя», не может войти в полифонический роман, не преобразившись: в рамках романа риторическое слово не может рассматриваться как собственное слово писателя.

Свидетельств о том, что М.М.Б. читал Зунделовича, нет, но во всяком случае опосредованно — через ссылки — наверняка был знаком с его концепцией. Книга Зунделовича вышла задолго до ведения данных записей, однако ее обсуждение продолжалось вплоть до начала 70-х гг., так что опосредованно она могла быть и одним из внутренних оппонентов *Т-3*.

Четвертая версия решения проблемы автора связана с отечественным структурализмом.

Специально о структурализме. На первый взгляд, бахтинский полифонический автор, отказывающийся от своей индивидуальности, мог без неассимилированного остатка вписаться в проблематику структурализма, ориентированного на инварианты и архетипы, историческую типологию, применение к литературе как вторичной моделирующей системе «строгих» и безличных лингвистических методов и т. д. Особенно если акцентировать при этом — что и делалось в структурализме — карнавальную концепцию М.М.Б., понимая ее как обоснование поддающегося нейтрализации антиномичного принципа верха и низа и т. д. (на деле бахтинская амбивалентность нейтрализации не подлежит — см. прим. 27 к *Т-1*). Однако реальная ситуация оказалась сложней.

Категория автора в качестве оцельняющей произведение оправы использовалась и в структурализме (во всяком случае в раннем — то есть в годы до и непосредственно после выхода *ППД*).

Так, в ранних лотмановских статьях 60-х гг. при обосновании цельности и структурности содержания литературного произведения иногда использовался даже термин *«образ автора»*, понимаемый в духе Виноградова и Гуковского как всеобъемлющее сознание, которое обеспечивает целостность структуры передаваемого содержания. Считалось, что целое порождается индивидуальным творческим актом автора. Цель использования этой категории в структурализме состояла в концептуальном обосновании искомой содержательной *целостности* литературного произведения, которое можно было бы рассматривать как замкнутую и стабильную семантическую структуру, как не только допускающий, но требующий имманентного анализа цельно-замкнутый текст. Естественно, такое толкование автора противостояло полифонии. Хотя впоследствии категория автора в функции гаранта цельности стала употребляться в структурализме значительно реже (у нее появились различные функциональные аналоги, напр., *авторская модель мира* или *композиция*), разногласия с М.М.Б. в этом вопросе сохранились, и их смысл остался по-видимому тем же. В основе этих разногласий лежало глубинное несоответствие общеконцептуальных идей. (Об отношении к полифонии Лотмана, использовавшего на определенном этапе виноградовское понятие «образ автора» и впоследствии предпринявшего попытку контаминации бахтинской и виноградовской позиций с некоторым перевесом последней; об основных пунктах несогласия М.М.Б. с идеями отечественного структурализма и о возможно имевшихся им в виду критических аллюзиях к конкретным работам см. прим. 27 к *Т-1*, прим. 19, 38, 40, 42, 44, 48, 49 к *Т-2* и прим. к *РЛ-2*.)

Вместе с тем критическое отношение к полифонии со стороны структурализма внешне выражалась в значительно меньшей степени, чем в т. н. «традиционном» литературоведении. В тех работах структуралистов, которые точно или предположительно читал М.М.Б., прямых и развернутых высказываний против полифонии нет. Более того, понятие полифонии часто принималось и использовалось в структурализме как уже устоявшаяся и бесспорная категория, способная инициировать новые исследовательские подходы, прежде всего — в рамках темы о различных точках зрения в произведении, в том числе и применительно к анализу динамически изменчивой авторской позиции (напр., в «Поэтике композиции» Б. А. Успенского — см. ниже). Однако и в структурализме — как и в других направлениях тогдашнего литературоведения — степень концептуализации категории полифонии была значительно ниже, чем у самого М.М.Б. Во многих случаях глубинные внутренние причины осторожного обращения структурализма с полифонической идеей были аналогичны основному антиполифоническому аргументу, высказывавшемуся

в именных рецензиях (о свойственной М.М.Б. недооценке авторского начала и его оцельняющей произведение функции). См., напр., статью В. Н. Топорова «Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления», опубликованную в юбилейном в честь М.М.Б. саранском сборнике («Проблемы поэтики и истории литературы», Саранск, 1973; этот сборник по временны́м причинам не нашел отражения в рабочих бахтинских записях). Речь в статье идет о *структурах* романов Достоевского, которые, согласно Топорову, находят соответствие в универсальных мифопоэтических схемах. На первом плане здесь проблема универсалий, а не авторской позиции, но между этими проблемами тем не менее имеется косвенный мостик. «*Универсальные мифопоэтические схемы*, согласно статье, *реализуются полнее всего в архаических текстах космологического содержания, описывающих решение некой* ***основной*** *задачи (сверхзадачи), от которого зависит все остальное...*» (с. 91). Затем, после признания жанрового своеобразия полифонических романов Достоевского, в статье проводится показательная в интересующем нас отношении параллель с приведенной характеристикой универсальной мифопоэтической схемы: «*Полифоничность романов делает их героев носителями самостоятельных, неслиянных голосов. И все-таки, у них есть некое объединяющее их ядро. Если в романах Толстого автор находится н а д героями, скрепляет их своей последней и всеведающей волей, то в романах Достоевского автор в н у т р и героев в том смысле, что разные герои решают (положительно, отрицательно или каким бы то ни было другим способом) о д н у и т у ж е з а д а ч у, все они намагничены в о д н у сторону, взяты в ракурсе истории е д и н о й души, во-первых, и в прагматической связи с автором, интериоризирующим себя в текст, во-вторых*» (с. 93-94). Хотя само понимание автора здесь иное, чем в «традиционном» литературоведении (в частности, объединяющая и центрирующая произведение функция автора понимается здесь не аксиологически, а телеологически), но концептуальный смысл антиполифонического аргумента тот же (позиция Топорова близка к тому варианту антиполифонической критики, который располагал Достоевского «*внутри*» героев и выше был описан в связи с книгой Зунделовича).

Особое место в структурализме — с точки зрения рецепции бахтинской полифонии — занимала к началу 70-х гг. книга Б. А. Успенского «Поэтика композиции» (первое изд. вышло в 1970 г.; в *АБ* экземпляра книги с бахтинскими пометами не сохранилось, но о том, что она была известна М.М.Б., свидетельствует бахтинский конспект рецензии на нее немецкого исследователя В. Шмида — см. начало *Т-4*). Тот ракурс, в котором рассматривается в этой книге проблема композиционного сочетания в рамках одного произведения различных точек зрения, допуска-

ет предполагаемую полифонической идеей возможность отсутствия доминирующей авторской инстанции. Термин полифония понимается здесь в смысле равноправия всех представленных идеологических точек зрения (включая авторскую) и считается категорией, адекватно отражающей реальность литературы. Проблема целостности произведения транспонирована здесь в проблему внутренней организации художественного текста, его глубинной композиционной структуры (системы отношений), образованной совмещениями, расхождениями, сменами, смещениями и т. д. различных точек зрения. В пресуппозиции книги лежит, по всей видимости, идея, что в случаях отсутствия доминирующей авторской смысловой позиции целостность произведения обеспечивается единством и целостностью изображаемого *«предмета»* — в самом широком смысле этого понятия (*«...произведение литературы... в большей или меньшей степени характеризуется относительной замкнутостью, то есть изображает особый микромир, организованный по своим специфическим закономерностям»* — Поэтика композиции. — *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М., 1995, с. 207). Это — альтернативный авторскому как бы «денотативный» или «семантический» способ оцельнения произведения: автор может сменять разные точки зрения, может описывать «предмет» одновременно с нескольких точек зрения, может не иметь точки зрения вовсе и никак в произведении лично не доминировать — произведение будет скреплено в целостность внутренним единством и внутренними закономерностями самого «изображаемого мира».

Тезис об отсутствии доминирующей авторской «точки зрения» и о равноправии всех «точек зрения» принимается в «Поэтике композиции», таким образом, на ином, нежели у М.М.Б., концептуальном фоне. Бахтинское понятие полифонии используется здесь без конституирующего его у самого М.М.Б. диалогического аспекта. Бахтинская концепция предполагает не смену, совмещение, противопоставление и — в целом — «композицию» различных «точек зрения», а установление диалогических отношений между ними. Структурно-композиционное понимание принципа соотношения равноправных голосов в полифоническом романе отражает телеологию «денотативной» (или «семантической») эстетики, направленной на сложные взаимоотношения слова с его внеположным «предметом». Хотя выделяются разные типы «точек зрения» (идеологическая, психологическая и т. д.), сам концепт *точка зрения* понимается в таких случаях по пространственным лекалам (по типу зрительных восприятий и образов). Речь ведется о прямой и обратной перспективе, о статичной или динамичной позиции наблюдателя, ее сменах, о движении самого «предмета» изображения и т. д. (о бахтинской критике преимущественно свойственного структурализму простран-

ственного понимания «точки зрения» см. прим. 42 к *Т-2*). Бахтинская теория полифонии, согласно Успенскому, не пространственна, поскольку в ней рассматриваются *«идеологические точки зрения»*, которые мало поддаются формализованному описанию (ук. соч., с. 17) и не сводятся к «пространственным» толкованиям. Финальных выводов о структуре полифонического романа, построенного на соотношении «идеологических точек зрения», в книге нет. Однако, согласно ее общей концепции, следует, видимо, понимать, что и идеологические точки зрения полифонического романа образуют в своей совокупности глубинную композицию произведения. В конечной перспективе такое понимание аналогично лотмановскому, поскольку в нем предполагается если не диалектическая нейтрализация и выстроенная автором иерархия «голосов» полифонии (о лотмановском понимании см. прим. 27 к *Т-1* и прим. 48 к *Т-2*), то их структурная взаимоскоординированность — композиция, определяемая в случае отсутствия доминирующей авторской позиции внеположным «предметом». Концептуальность бахтинского понятия полифонии, таким образом, снижается здесь так же, как и при прямой критике полифонической концепции: из названия особой и радикально новой жанровой формы авторства полифония превращается в наименование акцидентального свойства разных по жанру текстов.

Возможный внешний контекст *Т-3*. Помимо общего критического по отношению к полифонии фона следует учитывать и непосредственное текущее чтение, возможно, отразившееся в данных записях, особенно — на их внешней словесно-терминологической форме. Полностью восстановить конкретный круг чтения М.М.Б. во время написания *Т-3* невозможно, но о нескольких работах среди многочисленных публикаций того времени на аналогичные поднятым здесь темы точно известно, что в 1971-72 гг. они были в поле зрения М.М.Б. Об истории знакомства М.М.Б. с работой В. В. Кожинова «Преступление и наказание» и об обсуждении в связи с ней проблемы поиска «собственного слова» см. прим. к *РЛ-3*. Знал М.М.Б. и серию журнальных публикаций Б. Бурсова в журнале «Звезда» (см. конец данных записей и отзыв о работах Бурсова в интервью З. Подгужецу). В журнальных публикациях Бурсова, собранных затем в книгу «Личность Достоевского» (Л., 1974), речь идет в том числе и об обсуждаемых здесь М.М.Б. проблемах. Аналогична, прежде всего, сама постановка проблемы — поиск Достоевским в «Дневнике писателя» неких новых форм самовыражения (собственного слова). Бурсовым приводятся те же цитаты и подробности, что и упоминаемые здесь М.М.Б. См. у Бурсова, в частности, прямые тематические и иногда словесные параллели с началом данных записей: о желании Достоевского ворваться в круг жизни, вступить с ней в непосредственный контакт, стать «эмпирическим человеком» (ук.

соч., с. 496, 490); о том, что Гоголь тоже искал серьезного слова и об оценке этого обстоятельства самим Достоевским (с. 503-504); о стремлении убеждать и, следовательно, со ссылкой на Достоевского, самому быть убежденным (с. 499); о необходимости знать, с кем и как говорить (с. 511), и т. д. Полифоническая концепция не принималась Бурсовым (см. выше). В свою очередь М.М.Б., благожелательно оценивая в интервью Подгужецу работы Бурсова в целом, говорил вместе с тем, что Бурсов не проводит достаточно четкой границы между этической и художественной ответственностью, то есть — в контексте данных записей — между словом публициста (оратора, ученого и пр.) и словом писателя.

Проблема публицистичности и художественности у Достоевского, причем с прямой полемикой с М.М.Б., анализировалась и в сохранившей многочисленные бахтинские пометы статье В. А. Туниманова «Рассказчик в «Бесах» Достоевского» (сб. «Исследования по поэтике и стилистике». Л., 1972; сборник был подарен авторами М.М.Б. и сохранил его пометы). По Туниманову, в творчестве Достоевского 60-х гг. можно *«без всяких оговорок»* отметить одну тенденцию: *«ясную и с каждым новым «программным» произведением нарастающую публицистичность»* (ук. соч., с. 90). Туниманов активно пользуется маркированным для М.М.Б. термином «образ автора», ссылаясь в этом отношении на его виноградовское определение как *«цементирующей силы, которая связывает все стилевые средства в цельную словесно-художественную систему»* (с. 100). Полифоничность как акцидентальное свойство текста Тунимановым признается: говорится об «условности» всеведущей и всезнающей позиции автора, о том, что в функции автора не входит подавление «автономности» героев, о том, что автор все чаще прибегает к косвенным приемам проведения своего мнения и т. д. (с. 104-105, 112). Но чем далее, тем яснее концептуальная развилка. А ближе к концу статьи появляется и прямая критика. Приведя цитату из М.М.Б., Туниманов пишет (фрагмент помечен двойным бахтинским отчеркиванием): *«Это верно, что слово рассказчика в поздних романах Достоевского — "слово среди слов", и справедливо, что оно не доминирует в повествовании, подавляя "слова" других. Но невозможно не видеть и обобщающих функций рассказа от "я". Рассказчик позднего Достоевского менее всего стремится слиться с чужими голосами... его речь (словарь, синтаксис, тональность) четко отделена от слова героя. Существенно и другое — аккумулирующая и синтезирующая функции слова рассказчика, неизбежно ведущие к оценке и не чуждающиеся прямой экспрессии; оставаясь словом среди других слов, слово рассказчика стремится выйти из этого промежуточного и срединного положения и стать над другими словами. И трудно согласиться с Бахтиным, утверждающим: "Основная тенденция Достоевского в поздний период его творчества: сделать стиль и тон*

сухим и точным, нейтрализовать его»; «Сухое осведомительное, протокольное слово — как бы безголосое слово, сырой материал для голоса... Своего суда, своей оценки автор в него не вкладывает». «Анализ самых «протокольных» страниц «Бесов», — продолжает, оспаривая эти цитаты из М.М.Б., Туниманов, — *показывает, как далек от нейтральности голос хроникера, и обратно — как близок он к суду и оценке. Хроникер, как заместитель автора в «Бесах», представляет в романе и его позицию в целом, и эмоционально-оценочное, памфлетное отношение к изображаемому. Хроникер — не единственный, кто отражает мнения и оценки автора, но он один исполняет обязанности систематизатора, сводя, группируя и противопоставляя факты, мнения, взгляды, оценки, акцентируя и направляя внимание читателя»* (с. 159-160).

Особое место занимает в данных записях соотношение художественного и риторического слова. В том же подаренном М.М.Б. его авторами сборнике «Исследования по поэтике и стилистике» помещена статья В. Е. Ветловской «Риторика и поэтика (утверждение и опровержение мнений в «Братьях Карамазовых» Достоевского)». Как и Туниманов, Ветловская подчеркивает публицистичность романов Достоевского, но акцентирует внимание на системе авторских утверждений и опровержений, обращаясь для этого к риторике (с. 163). Критическое отношение М.М.Б. к риторике как к категории, долженствующей объяснить художественную специфику романного слова, известно (оно отражено в том числе и в данных записях). Хотя в статье Ветловской бахтинских помет мало (только в начале, где сразу же говорится о риторике), не исключено, что такая целенаправленная реставрация давнишней, критиковавшейся М.М.Б. еще в 30-е гг., идеи о постановке риторики в центр исследования специфики романа могла привлечь внимание М.М.Б. как выражение вновь нарастающей в отечественном литературоведении соответствующей тенденции и потому стать одним из внешних поводов для возобновления в данных бахтинских записях традиционной для него критики такого рода концепций. По М.М.Б., ошибочная, с его точки зрения, идея объяснять художественную специфику романа через риторику была разработана Г. Шпетом и поддержана Виноградовым, а за ним и его единомышленниками и многочисленными последователями (*ВЛЭ*, 80 и сл.; отметим в связи с этим, что сборник со статьями Ветловской и Туниманова до кончины В. В. Виноградова 4 октября 1969 г. готовился под его руководством; имеется в сборнике и статья самого Виноградова «Из анонимного фельетонного наследия Достоевского»).

Реставрация риторики действительно была не единичным актом, а тенденцией. Последовательно разрабатывавшая «риторическую» идею Ветловская издала впоследствии, после смерти М.М.Б., работу «Поэтика романа “Братья Карамазовы”» (Л.,

1977), которая получила широкий резонанс и многими была воспринята как убедительный контраргумент отечественного литературоведения против бахтинской концепции авторской позиции в романах Достоевского. Именно так оценил эту работу, напр., Д. С. Лихачев, принципиально не разделявший, как уже говорилось, бахтинскую идею полифонии и фактически объединявшийся в рабочих записях М.М.Б. в вопросе об авторе с Виноградовым в коалиционно-единого внутреннего оппонента. Анализируя особенности художественных приемов Достоевского, Лихачев писал в связи с работой Ветловской: *«Литератор из рассказчика стал следователем... А раз так, то литератора коснулись и новые приемы следствия, новая система судоговорения. Отсюда — каждой точке зрения предоставляется слово, каждое мнение выслушивается, принимается во внимание. Это и есть тот «контрапункт» в романах Достоевского, о котором говорит... М. М. Бахтин. Последний не прав только в одном: что для Достоевского равны все точки зрения и что у него как бы нет собственной — существует как бы полифония голосов. Как блестяще показала В. Е. Ветловская в своей книге о «Братьях Карамазовых»* (идет сноска на ее ук. выше книгу 1977 г. — Л.Г.), *у Достоевского действительно много мнений в его произведениях, но они обладают различной степенью авторитетности, и мнение Достоевского всегда точно выражено. Достоевский — источниковед, судья, следователь и репортер. Он выслушивает всех, предоставляя всем слово, даже самым непроверенным сплетням и обывательским мнениям, но по всем собираемым им материалам он выносит в конечном счете свой приговор... И все это во имя достоверного, подлинного, реального. При этом действительность, реальность одна, единична, она конкретна, и поиски этой единственной в каждом данном случае истины составляют идейную и стилистическую доминанту произведений Достоевского»* («Достоевский в поисках реального и достоверного». — *Лихачев Д. С.* Избранные работы. Л., 1987, т. 3, с. 267-268; основной текст этой работы о «поисках Достоевским реального» датируется 1970 г., так что М.М.Б. вполне мог быть с ним знаком, но фрагмент с упоминанием работы Ветловской является поздней в нее вставкой, сделанной при переиздании). Полифонизм как акцидентальное свойство литературных текстов здесь в принципе признается, но бахтинская концептуальная идея об особой полифонической позиции автора в романах Достоевского, об особом полифоническом жанре романа отвергается в самом своем существе. Вместе с концептуальностью полифонической идеи Лихачевым последовательно оспариваются и другие опорные пункты бахтинской мысли, в частности, бахтинскому пониманию диалогической природы истины принципиально противопоставлена лихачевская («монологическая» по М.М.Б.) идея о единственной и подлинно-достоверной реальной

действительности, которой соответствует конкретная и единственная в каждом данном случае истина. Будучи основана на иных концептуальных основаниях, идея о «подлинно-достоверной реальной действительности», обеспечивающей целостность произведения, коррелирует с «денотативным» и «семантическим» принципами обоснования целостности произведения в структурализме (см. выше — в разделе о структурализме).

«Ответ» М.М.Б. Ни в подготавливавшихся в 60-70-е гг. к изданию ранних текстах, ни в своих редких выступлениях в печати М.М.Б. не реагировал на эту критику. Полифоническая концепция продолжала им мыслиться и подаваться так, как она была изложена в *ППД* (см., напр., в наст. изд. интервью З. Подгужецу). Более того: если рассматривать *Т-3* как рабочую заготовку ответа на критику, то смысл этого предполагаемого ответа состоял в намеренном обострении ситуации. В данных записях М.М.Б. выставляет тезис о принципиальном отсутствии у писателя «собственного голоса» — то есть фактически именно того, что, согласно критикам полифонии, всегда доминирует в произведении, оцельняя его. Обострение концептуальной ситуации вокруг полифонии происходит здесь в двух смыслах. С одной стороны, проблематизация собственного слова автора в романе неизбежно смещает то имевшееся представление о полифонии, которое складывалось по *ППД*, причем смещает в неожиданную сторону — в сторону, противоположную высказываемым критическим аргументам. Тезис о полном отсутствии личного слова автора как именно *авторского* по своему статусу мог восприниматься как полный отказ от полифонической идеи, которая ведь прежде всего понималась, в том числе и ее критиками, как утверждение равноправного диалога автора с героями. Здесь же утверждается, что у автора нет «средств» для ведения такого диалога — нет собственного авторского слова. С другой стороны, это же утверждение одновременно дезавуирует и главную посылку, на которой основывалась критика полифонии: полифония, согласно этой посылке, критикуется за недооценку доминирующего положения в романе собственного авторского голоса, но тем более не может занимать доминирующее положение среди голосов тот, который отсутствует (авторский голос и авторская позиция — вещи разные; см. ниже).

Высказанный здесь в абстрактной форме тезис об отсутствии у автора собственного слова имеет как бы три ступени обострения: 1) проблематизация самого понятия «собственного слова» романиста безотносительно к типу романа и описание связанных с этим последствий для 2) монологического и 3) полифонического романа.

Первичный автор, согласно *Т-3*, в принципе не может иметь собственного слова: «*Слово первичного автора не может быть*

собственным словом»; *«Первичный автор облекается в молчание»*. Этот тезис в равной степени относится и к монологическому и к полифоническому роману, но действует в них по-разному. В романе монологическом в прямом смысле «собственного голоса» автора нет, но авторская позиция сохраняет доминирующее положение, в романе полифоническом — нет.

Романист всегда говорит оговорочно. То, что оцельняет монологический роман, ошибочно, с бахтинской точки зрения, считается критиками полифонии собственным авторским словом. Это может быть словом вторичного (созданного, разыгранного) автора, а такое слово никогда не является прямым выражением позиции первичного автора. Первичный автор, согласно данным записям, не может быть образом, виноградовское же понятие «образ автора» имеет, по М.М.Б., отношение только к автору вторичному. Поскольку же образ вторичного автора, как и все другие образы, создан первичным автором, постольку между позициями первичного и вторичного автора не может устанавливаться прямое и сущностное соответствие. Если образ автора (то есть тематическое и аксиологическое единство стоящего за этим образом сознания) и придает целостность монологическому произведению, то это — созданное «вторичное» единство, от которого первичный автор дистанцирован так же, как от любого другого образа. Индивидуальные внутренние самооценки и внешние характеристики этого объемлющего произведение созданного «вторичного» сознания не могут рассматриваться как прямые характеристики и оценки индивидуальности самого первичного автора. Вторичное сознание выполняет в таких случаях роль цемента произведения в качестве «технического приема» первичного автора, как его несобственно прямой голос.

Силы, обеспечивающие единство монологического произведения, могут быть, по М.М.Б., не только «техническими» (сниженный вторичный автор), но и авторитетными для самого первичного автора. В таких случаях для оцельнения произведения первичный автор «прислоняется» к какой-либо «большой» системе ценностей (политической, религиозной, нравственной и др.). Может авторская позиция ограничиваться преломляющей средой и с обеих сторон: снизу — искусственно созданным рассказчиком, и сверху — избранной «большой» системой. Если ограничение «снизу», по М.М.Б., факультативно, то ограничение «сверху» обязательно, а точнее — неизбежно.

В теоретической перспективе бахтинская мысль предполагает здесь «неизбежность» опоры автора на жанр, на извне данную автору жанровую позицию. Первичный автор, апеллирующий к авторитету или использующий жанровую авторскую позицию, тоже лишен прямого собственного слова; он тоже цементирует произведение или словом, идущим не непосредственно от себя,

но от «лица» этой авторитетной позиции, сквозь нее, или оцельняющей силою жанра. «Собственный» авторский голос здесь тоже звучит преломленно и оговорочно.

Дело здесь, по М.М.Б., не в интеллектуальной или аксиологической «слабости» художественных потенций индивидуального сознания первичного автора или в его безответственности, маскировке, агностицизме и пр., а в принципиальной невозможности построения художественного произведения с помощью прямого собственного слова индивидуального говорящего (автора). Формы построения языкового целого неиндивидуальны даже в бытовой речи, их, по М.М.Б., нельзя выдумать, как нельзя выдумать сам язык. Индивидуальное собственное слово — концептуальная фикция. Оно всегда соотнесено со словом несобственным, будучи и в этой своей соотнесенности возможно только в рамках какого-либо определенного жанра речевого общения, когда фоновая для строящегося высказывания ценностная система исходно задана и когда, соответственно, позиция говорящего и позиция слушающего заранее определены и взаимоскоординированы. Целостность высказыванию внутри этого жанра речевого общения придает не столько индивидуальный речевой замысел говорящего, сколько именно эта фоновая жанровая и аксиологическая система (везде своя: в юриспруденции, науке, риторике, деловой сфере, журналистике, фамильярных сферах и т. д.). Говорящий может в соответствии с личным замыслом по-своему модифицировать или интонировать эту ценностную или жанровую систему, но выражаться и восприниматься этот личный замысел все равно будет только через ее призму.

Роман в этом отношении — особый, по М.М.Б., жанр. Для большинства жанров образующие их ценностные и коммуникативные системы заранее заданы и устойчивы, говорящий пользуется ими либо сознательно, либо, как Журден, не зная или не желая этого (искусственное или органичное гибридное слово). Романист же лишен устойчивой коммуникативной ситуации и предопределенной системы ценностей. *«Поиски собственного слова на самом деле есть поиски именно не собственного, а слова, которое больше меня самого; это стремление уйти от своих слов, с помощью которых ничего существенного сказать нельзя. Сам я могу быть только персонажем, но не первичным автором. Поиски автором собственного слова — это в основном поиски жанра и стиля, поиски авторской позиции»*.

Если монологический автор в конечном счете выбирает в результате такого поиска какую-либо ценностную систему и/или жанровую форму авторства, то автор полифонического романа, по замыслу М.М.Б., отказывается от выбора приоритетной системы ценностей и предоставляемых другими (нероманными) жанрами авторских форм, отказываясь тем самым и от домини-

рования в романе какой-либо определенной точки зрения. Полифония предполагает не просто модификацию романного жанра, но новый тип авторства. В таком романе автор, по замыслу М.М.Б., отказывается не только от прямого, но и от косвенного выражения своих личных взглядов, он изображает диалог воплощенных в героях идей, диалог тех самых «больших» ценностных систем, среди которых выбирает монологический автор, в том числе и диалог жанров (реальная осуществимость такой новой жанровой позиции — вопрос отдельный). В соответствии с этой предпосылкой полифонии (отказом от выбора приоритета) диалог ценностных систем должен остаться в романе незавершенным. Собственного слова у полифонического автора нет как бы в квадрате: и в том смысле, в котором его нет и у монологического автора (как примкнувшего к какой-либо «большой» системе ценностей и неизбежно преломляющего свое слово сквозь нее), и в том смысле, в котором это собственное слово можно у монологического автора условно признавать (как выражение индивидуально-авторской модификации избранной «большой» системы).

Внутренняя смысловая структура данного бахтинского положения об отсутствии собственного слова амбивалентна. М.М.Б. опрокидывает сложившуюся в то время ценностную пирамиду персонализма: отказ от доминирующей авторской оценки есть, по М.М.Б., не снижение, а возвышение личностного начала автора. Полифонический автор, как пишет М.М.Б. в данных записях, не судящий третий в диалоге и не все иерархизирующий голос, каковой может исходить только от «лица» выбранной большой системы, а свободная от диктата больших систем *индивидуально-глубинная личность в новом смысле;* как такие же «глубинные» личности понимаются в полифонии и герои.

Полифония, таким образом, и в *Т-3* продолжала мыслиться М.М.Б. не как частное качество тех или иных отрезков романной прозы, в которых автор в текущих тактических целях временно отдает источник исхождений смысла «в разные руки» (разным голосам), а как концепция новой жанровой формы авторства. Эта новая диалогическая жанровая форма авторства не выдумывается полифоническим автором; она, как и монологические формы, опирается на архетипы. Новшество здесь не в том (как преимущественно поняли М.М.Б. к тому времени), что автор вступает в диалог с героями (элементы такого диалога хорошо известны и по монологическим романам, и сам М.М.Б. писал об этом в статьях о романе), а, напротив, в том, что диалог избирается здесь в качестве предмета изображения. Для того чтобы изобразить диалог, автор как эстетический субъект, как ответственный носитель эстетической функции авторства должен выйти из диалога и отказаться от всех прямых и косвенных форм выражения своей позиции, которая, будучи по функции авторской, не

могла бы не доминировать в произведении и тем нарушила бы полифонический замысел. В *Т-3* теория полифонии уточняется: концептуальное жанровое условие авторской позиции в полифонии — не диалог автора с героями в качестве именно автора (автор может войти в изображаемый диалог только функционально преобразившись — как объективированный персонаж), а выход («самоисключение») автора из диалога и отказ от всех форм собственного слова.

***Т-3* в сравнении с другими текстами** М.М.Б. Насколько можно судить, ни в одной другой работе тезис о невозможности для писателя иметь «собственный голос» не был выражен М.М.Б. столь развернуто и столь категорично. Прямое «собственное» слово автора-писателя практически везде ранее признавалось или хотя бы гипотетически допускалось М.М.Б. Не проблематизировалось, в частности, наличие у прозаического автора своего собственного голоса в тех фрагментах *СВР*, которые были опубликованы в 1972 г., то есть подготавливались к изданию (в том числе и частично подрабатывались) приблизительно в одно время с данными записями. Ср., напр., нейтральное в интересующем нас отношении положение из этих опубликованных фрагментов: «*Предмет для прозаика — сосредоточие разноречивых голосов, среди которых должен звучать и его голос; эти голоса создают необходимый фон для его голоса, вне которого неуловимы, «не звучат» его художественно-прозаические оттенки*» (Слово в поэзии и в прозе. — ВЛ, 1972, № 6, с. 69).

Собственное слово эксплицитно не отрицалось ранее не только в монологическом, но и в полифоническом романе. Если по *Т-3* автор полностью «замолкает», то в книге о Достоевском слово автора описывалось как *слово среди слов*, то есть автор все же «говорил». В известной схеме типов слова в *ППД* первую позицию занимало «*Прямое, непосредственно направленное на свой предмет слово, как выражение последней смысловой инстанции говорящего*» (*ППД*, 266). Хотя это слово, согласно *ППД*, значительно уступало у Достоевского по применимости различным разновидностям двуголосого слова, о нем тем не менее не говорилось, что оно отсутствует вовсе. Более того: *двуголосое слово*, составляющее, согласно *ППД*, костяк полифонической стилевой манеры Достоевского, есть по природе своей слово монологическое, то есть слово, которое, по самому М.М.Б., не исключает возможности выражения, хотя и в преломленной форме, прямых интенций автора и их доминирования в романе. Именно так и строятся монологические романы, в которых автор, не имея собственного слова в тематическом смысле, тем не менее преломленно (напр., тонально) выражает свою позицию и даже доминирует в романе.

Вместе с тем идея невозможности для писателя-романиста иметь «собственное слово» не появилась, конечно, в текстах

М.М.Б. абсолютно «вдруг», из ничего. М.М.Б. лишь разворачивает здесь вовне и ранее подразумеваемую им потенцию своей общей философии языка. Намеки на обнаженно высказанную здесь идею о проблематичности собственного слова романиста можно усмотреть во многих бахтинских работах. Так, о Рабле говорилось, что он *«...никогда не исчерпывает себя в своих прямых высказываниях»* (*ТФР*, 502); еще более определенно говорилось об этом в *ПТ*: *«Не является ли всякий писатель... всегда «драматургом» в том смысле, что все слова он раздает чужим голосам, в том числе и «образу автора» (и другим авторским маскам)?»* (*т. 5*, 314). На фоне *Т-3* становится очевидно, что в ту же цель били и другие фрагменты рабочих тетрадей, в которых поднимались разные аспекты проблемы автора (напр., начальный фрагмент *Т-1*, написанный еще до выхода *ППД*, где ставился вопрос о том, проступает ли в художественном тексте собственное *лицо* автора или это всегда та или иная *маска;* об инициировавшем этот фрагмент внешнем контексте см. прим. 3 к *Т-1*). В статье о предроманном слове М.М.Б., с одной стороны, постулирует наличие в «Евгении Онегине» прямого авторского слова (*ВЛЭ*, 411, 412, 415), с другой стороны, там же (*ВЛЭ*, 414) в мягкой форме констатирует отсутствие, причем в том же пушкинском романе, собственного слова поэта, добавляя, что при внимательном диалогическом анализе «Евгения Онегина» можно говорить, что *«автор участвует в романе (он вездесущ в нем)* ***почти*** *без собственного прямого языка»* (выделено мною — Л.Г.). В *Т-3* снимается и это *«почти»*.

Это обострение позиции имплицитно предполагалось, собственно говоря, и в самой полифонической концепции. Согласно *ППД*, автор отказывается в полифонии от объективации, овеществления и завершения чужих слов и идей, он входит с ними в принципиально новый для литературы тип смысловых отношений, описываемый как диалог. Но может ли одно из слов диалога сохранять статус *авторского слова*, лишившись функции оцельнения текста и других обычных авторских функций (как они преимущественно понимались в то время)? Если авторское слово не имеет этих функций и становится «просто словом среди слов», оно тем самым становится в равной с ними степени *изображенным* словом. А то, что первичный автор изображает, не может быть его прямым самовыражением. Этого не допускает язык. Ни герой, ни рассказчик или другой тип повествователя, ни вторичный автор или образ автора — никто не является в полифонии прямым медиумом первичного автора. Если в монологическом романе автор может выражать себя, прислонившись к какой-либо внелитературной жанровой форме авторства (учителя жизни, судьи, защитника, пророка, ученого и др.), ценностной системе (политической, этической, религиозной и т. д.) или созданному им образу (героя, рассказчика, объективного безличного

повествователя, образа вторичного автора и др.), методично и последовательно преломляя через избранную среду свой голос, то полифонический автор от такой устойчивой среды преломления отказывается и потому не может последовательно выражать себя даже косвенно и оговорочно. Из *Т-3* следует, что тезис *ППД* о *диалоге автора с героями*, как бы предполагающий, что этот вступивший в диалог автор есть реальный первичный автор, был в сущности лишь риторической фигурой, наглядной метафорой, с помощью которой «легче» вводилась идея отсутствия монологически-доминирующей авторской позиции на апперцептивном фоне персоналистически ориентированного читателя, настроенного на ее обязательное присутствие. Голос автора не сразу и полностью выводится в *ППД* из изображаемого в полифонии большого диалога (как это произошло в *Т-3*), а сначала «только» снижается в статусе, будучи введенным в диалог на равных с другими голосами правах. И по *ППД*, однако, понятно, что это равенство означает радикальное изменение в том слове, которое продолжает называется при этом авторским: оно само становится предметом изображения.

Немаловажным на фоне начала 70-х гг. обстоятельством является также то, что, вводя здесь тезис об отсутствии собственного авторского слова, М.М.Б. намечает недостававшие ранее точки соприкосновения полифонической концепции с теорией непрямого (оговорочного) говорения, изложенной в статьях о романе. Для читателя, знакомого только с книгой о Достоевском, двуголосое слово во многом воспринималось как описанная М.М.Б. специфика полифонии (см., напр., изложенную выше позицию Зунделовича). Статьи же о романе, частично опубликованные к началу 70-х гг., дезавуируют всякую даже косвенную возможность такого понимания. Двуголосое слово у М.М.Б. — не специфическая особенность полифонии, оно свойственно роману вообще, в том числе и исторически прежде — роману монологическому. Прямое собственное слово в полном смысле отсутствует и у монологического автора. И в монологическом романе автор, по М.М.Б., говорит оговорочно, используя разного рода вторичных авторов или преломляя свою позицию через избранную «большую» аксиологическую систему, что, как говорилось выше, не мешает монологическому автору продолжать доминировать в тексте: монологический роман скреплен единством пронизывающей его аксиологической системы и/или единством индивидуально-авторской модификации этой системы. Автор монологического романа может не иметь «собственного слова» в непосредственно тематическом (лексико-семантическом) смысле, но его аксиологические акценты будут в романе тем не менее проставлены (напр., через тон). В полифоническом же романе автор, отказываясь от избрания «большой» ценностной системы,

лишает себя, по М.М.Б., не только тематического, но и аксиологического (тонального) «собственного слова», а тем самым полностью лишается и средств для доминирования в романе. Эта граница между тематической и тональной составляющими «собственного слова» принципиальна в том смысле, что именно она фиксирует всегда сохранявшееся М.М.Б. концептуальное сущностное различие между монологическим и полифоническим романами, равно использующими двуголосое слово.

Последнее обстоятельство существенно, поскольку постепенно публиковавшиеся бахтинские статьи о романе могли ошибочно восприниматься в то время как компромиссный ответ М.М.Б. на критику полифонии. Смысл этого «ответа» мог толковаться как бахтинская уступка этой критике, как его согласие на концептуальный компромисс между монологизмом и полифонией, превращающий последнюю в периферийное акцидентальное свойство отдельных фрагментов прозаического текста. Именно такое превращение категории полифонии из сущностного жанрообразующего качества в акцидентальный атрибут было, напомним, свойственно большинству критиков бахтинской концепции.

О возможности интерпретации статей о романе как уступки М.М.Б. см., напр., в цит. выше совместной рецензии Фридлендера, Мейлаха и Жирмунского («Вопросы поэтики и теории романа в работах М. М. Бахтина» (Изв. АН СССР, Сер. лит. и яз., 1971, т. XXX, вып. 1), в которой полифоническая концепция *ППД* также критиковалась за недооценку пронизывающей весь роман авторской позиции. Бахтинские статьи о романе понимаются здесь как «итоговые» последние работы и говорится, что в них М.М.Б. *«постарался обобщить содержание своих предыдущих работ и указать на вытекающие из них более широкие выводы в области теоретической и исторической поэтики»* (ук. соч., с. 54). Согласно принятой в этой рецензии интерпретации бахтинских статей о романе, в них — компромиссно по сравнению с *ППД* — утверждается, что хотя в романе могут быть представлены «голоса» разных героев и, соответственно, разные «языки», но *«все эти «языки» вместе и каждый из них в отдельности определенным образом соотносятся с мировоззренческой позицией и языком автора»* (ук. соч., с. 58). И далее приводятся соответствующие цитаты из бахтинских статей о романе, в том числе и следующая, оцененная как обобщенный и «последний» теоретический вывод М.М.Б.: *«Литературный язык представлен в романе не как единый, вполне готовый и бесспорный язык, — он представлен именно в его живой противоречивости, в его становлении и обновлении... Перед нами сложная система образов языков эпохи, охваченной единым диалогическим движением, причем отдельные «языки» по-разному отсто-*

ят от объединяющего художественно-идеологического центра романа» (ук. соч., с. 59).

Это действительно было бы компромиссом и прямой уступкой критике, если бы речь здесь шла о полифоническом романе, а не о монологической, как это явствует из контекста бахтинской статьи, прозе. «*Система образов языков*», «*объединяющий художественно-идеологический центр*» и т. д. — все это характеристики, даваемые М.М.Б. монологическому роману. Бахтинская цель в этих статьях в ином: во-первых, в утверждении двуголосия в качестве общей установки прозаического романного слова вообще (то есть в утверждении отсутствия «собственного слова» в любом романе) и, во-вторых, в фиксации различий между формами использования двуголосия в монологическом и полифоническом романе, в том числе и по критерию наличия/отсутствия «объединяющего художественно-идеологического центра романа», то есть доминирующей авторской позиции. Статьи о романе — не компромиссный ответ, а реставрация предыстории полифонии, определение того, из чего она, по М.М.Б., исторически выросла. Концептуальное ядро полифонической теории статьями о романе никак не затрагивается. Не затрагивается оно и в других работах: ни в одном тексте, включая все рабочие записи для себя, М.М.Б. не отказывался от полифонической концепции. А в *Т-3* еще более ее обострил.

Возможно, именно это заострение потенций полифонической концепции имелось в виду в интервью З. Подгужецу, данном в 1971 г.: «... *эта книга* (о Достоевском — Л. Г.) *написана мною очень давно. Еще многое в ней нуждается в дополнениях, в продолжении. Вот сейчас отчасти я и занят этим*». Однако никакой специальной, рассчитанной на внешнего читателя работы, дополняющей и продолжающей *ППД*, написано не было; именно в данных рабочих записях заострение полифонической идеи сохранились в наиболее компактном виде.

Не специально в связи с полифонией М.М.Б. вернется к проблеме автора в написанных в 1973 г. заключительных замечаниях к *Хрон.*, где идея настоящих записей будет выражена в ином — хронотопическом — ракурсе как нахождение автора не *вне* и не *внутри* произведения, а *на касательной* к изображаемому миру (*ВЛЭ*, 405). Философские истоки этого обостренного понимания полифонии были обозначены М.М.Б. еще в ранних работах — в принципе «абсолютного самоисключения» ответственно поступающего из архитектоники события бытия (*ФП* и *АГ*).

1. В первом фрагменте записей можно усмотреть отдаленные и косвенные параллели с указанными в преамбуле работами Бурсова, Лихачева, Ветловской.

2. В автографе предлог <*к*>.

3. *А. С. Пушкин.* «Борис Годунов», из заключительной реплики Григория в сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре». Поскольку реплика имеет отношение и к другим бахтинским фразам, окружающим приведенную пушкинскую цитату, даем ее полностью:

«Борис, Борис! всё пред тобой трепещет,
Никто тебе не смеет и напомнить
О жребии несчастного младенца, —
А между тем отшельник в темной келье
Здесь на тебя донос ужасный пишет:
И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от божьего суда».

4. Имеется в виду известная запись Достоевского, цитировавшаяся М.М.Б. и в *ППД*: «Нравственный образец и идеал есть у меня — Христос. Спрашиваю: сжег ли бы он еретиков, — нет» (*ППД*, 130).

5. Об *иронии* в связи с *молчанием* см. прим. 21 и 45 к *Т-2.* Ирония — это форма тематического молчания автора при сохранении тональной выраженности его позиции.

6. Природа несотворенная и творящая (первичный автор); природа сотворенная и творящая (вторичный автор); природа сотворенная и нетворящая (образ героя). О включающем эти термины сочинении Скота Эриугены «О разделении природы» и о характере их звучания у М.М.Б., «*метафорически применившего эти термины, созданные для описания творческой деятельности божества, к онтологии художнической активности человека*», см. прим. в *ЭСТ*, 408. Ср. также прим. 43 к *Т-4* (об аналогично применявшихся М.М.Б. — и Вяч. Ивановым — терминах natura naturans и natura naturata).

7. В автографе: *Это не маска, а (такой рассказ) обыкновенное лицо обыкновенного человека;* слова «*не маска, а*» вписаны сверху.

8. Об отношении М.М.Б. к Хайдеггеру (у М.М.Б. — *Хейдеггеру*) см. прим. 11.

9. Данная фраза в *ЭСТ*, 354 опущена.

10. Комментарий к данному бахтинскому тезису см. в преамбуле. Ср. полярно противоположный тезис у Д. С. Лихачева: «... *в отличие от литературы нового времени, в Древней Руси жанр определял собой образ автора. В литературе нового времени мы не встречаем единого образа автора для жанра повести, другого образа автора для жанра романа, третьего единого образа автора для жанра лирики и т. д. Литература нового времени имеет множество образов авторов — индивидуализированных, каждый раз создающихся писателем или поэтом заново и в значительной мере независимых от жанра. Произведение нового времени отражает личность*

автора в создаваемом им образе автора. Иное в искусстве средневековья» (*ПДЛ*, 333-334; выделения произведены мною — Л.Г.).

11. «Локализация» хайдеггеровского (у М.М.Б. — *Хейдеггер*) пути в поисках авторской позиции здесь не совсем ясна: либо Достоевский в качестве создателя полифонического романа противопоставляется равно монологическим, но разным путям Толстого и Хайдеггера, либо Хайдеггер вовлекается в орбиту полифонии, либо, наконец, он символизирует, с точки зрения М.М.Б., некий «третий» путь, характеристики которого лежат вне противопоставления полифония/монологизм и как таковые остаются в рамках бахтинской мысли не совсем ясными. О косвенных аргументах в пользу того или иного толкования имеющейся здесь бахтинской оценки хайдеггеровского «пути» см. прим. 56 и 58 к *Т-4*.

12. Фрагмент, начинающийся с данной фразы и кончающийся *«(новелла Бокаччио)»*, в *ЭСТ*, 354 опущен. Последний абзац (*«Образ автора... — (новелла Бокаччио)»*) написан зеленой шариковой ручкой; надо понимать, это была очередная порция часто прерывавшихся записей (об этом же говорит и то, что ниже, и уже синей ручкой, идет фиксация нового замысла о «Достоевском и сентиментализме» — см. прим. 15).

13. Ранее неизвестное высказывание о поэзии в ее сравнении с прозой. «*Несловесное выражение*» в поэзии — это аналог «нетематического» (только «тонального») выражения авторского голоса в монологической прозе.

14. По всей видимости, М.М.Б. имеет в виду первую новеллу из первого дня «Декамерона» (*«Сэр Чаппелетто обманывает лживой исповедью благочестивого монаха и умирает; негодяй при жизни, по смерти признан святым...»*). — *Боккачо Дж.* Декамерон. В 2-х тт. Т. 1. М., 1992, сс. 22-34; перев. А. Веселовского). М.М.Б. еще раз упоминает эту новеллу Боккачо в *Т-4* (см. прим. 27 к *Т-4*).

15. Возможно, очередная фиксация неосуществленного замысла (запись сделана, по всей видимости, после перерыва — новой ручкой). См. разработку темы *сентиментализма* в *Т-2* (отмечено в прим. 79 к *Т-2*).

16. Здесь и далее — критическая реакция на возрождение тенденции рассматривать художественную специфику романа как риторическую (подробнее см. преамбулу).

17. См. в *ЭСТ*, 408: *Soliloquia* (*лат.* одинокие беседы с самим собой) — жанр средневековой литературы, получивший название по сочинению Бл. Августина.

18. Ср. фрагмент, отмеченный в прим. 4.

19. *«Пьяненькие»* — замысел романа, предшествовавший «Преступлению и наказанию» (см. *ЭСТ*, 409).

20. Из неоконченного стихотворения В. Маяковского. Цитата неточна: *«Я знаю силу слов, я знаю слов набат. / Они не те, которым рукоплещут ложи. / От слов таких срываются гроба / Шагать четверкою своих дубовых ножек»* (Владимир Маяковский. Лирика. М., 1967, с. 196).

Фрагмент, начинающийся с цитаты из Маяковского и кончающийся фразой *«Голос и слово из миров иных»*, в *ЭСТ*, 356 опущен.

21. Из стихотворения А. Блока «За гробом» (1908).

22. Неточная цитата: *«А в воздухе жила непонятая фраза, / Рожденная душой в мучении экстаза»* (И. Анненский. Буддийская месса в Париже).

23. Концовка одной из известных филиппик Достоевского, обращенной к Кавелину: *«Кавелину. Вы говорите, что нравственно лишь поступать по убеждению. Но откудова же вы это вывели?... На той почве, на которой вы стоите, вы всегда будете разбиты. Вы тогда не будете разбиты, когда примете, что нравственные идеи есть (от чувства, от Христа), доказать же, что они нравственны, нельзя (соприкасание мирам иным)»* (цит. по *Бурсов Б.* Личность Достоевского. Л., 1974, с. 171-172).

24. Абзац со ссылками на вторую часть работы Б. Бурсова «Личность Достоевского. Роман-исследование» (Звезда, 1970, № 12) при публикации в *ЭСТ* был опущен. На упоминающихся М.М.Б. страницах этой работы речь идет об отношении к «званию» литератора Гоголя, Толстого, Тургенева и Достоевского. На 91 странице Бурсов приводит следующий фрагмент письма Тургенева Толстому: *«Вы пишете, что очень довольны, что не послушались моего совета и не сделались только литератором. Не спорю, может быть, Вы и правы, только я, грешный человек, как ни ломаю себе голову, никак не могу придумать, что же Вы такое, если не литератор: офицер? помещик? философ? основатель нового религиозного учения? чиновник? делец? Пожалуйста, выведите меня из затруднения и скажите, какое из этих предположений справедливо»*. На с. 92 внимание М.М.Б. могло, по всей видимости, привлечь следующее высказывание Л. Н. Толстого о литературном труде (из письма к А. А. Толстой): *«Вы говорите, что мы как белка в колесе. Разумеется. Но этого не надо говорить и думать. Я, по крайней мере, что бы ни делал, всегда убеждаюсь, что du haut de ces pyramides 40 siècles me contemplent* (Сорок веков смотрят на меня с вершины этих пирамид — *франц.*, слова Наполеона), *и что весь мир погибнет, если я остановлюсь»*. На 93 и сл. страницах Бурсов описывает отношение к литературному труду Достоевского, при-

водя при этом обширную цитату из письма С. Д. Яновского к О. Ф. Миллеру от 8 (20) ноября 1882 г., в которой приводится известный ответ Достоевского на заданный ему Яновским вопрос, *«отчего он не хочет, не оставляя литературы, служить, и зачем он оставил именно инженерную карьеру?»*.

ТЕТРАДЬ 4 (*Т-4*)

Фрагменты *Т-4* публиковались в составе *МГН* и *Зап.* (*ЭСТ*, 361-372, 352).

Автограф представляет собой объемистую в 96 листов общую тетрадь в хорошо сохранившейся светло-коричневой клеенчатой обложке; всего исписано 26 листов (52 стр.). Использованы разного цвета шариковые ручки, иногда — синяя чернильная ручка и карандаш; почерк на протяжении записей заметно меняется (в середине, а затем и особенно в конце записей становится мельче и как бы «неуверенней»). Большинство листов тетради не сохранили скрепление с обложкой, но последовательность страниц уверенно восстанавливается благодаря сплошному характеру записей, хотя и делавшихся, несомненно, в несколько приемов и с большими перерывами. Записи велись с минимальной текущей правкой и, за редкими исключениями, без вторичной правки; значительно чаще обычного встречаются характерные для беглых рабочих записей описки, пропуски букв, слогов и орфографических знаков. Явные описки в публикации исправлены. По всей видимости, это последняя, во всяком случае — из сохранившихся, рабочая тетрадь М.М.Б.

Т-4 имеет непосредственное отношение к проблеме хранящегося в *АБ* искусственного автографа *МГН* (см. общую преамбулу к «Рабочим записям 60-х — начала 70-х годов») и к возникновению ошибочной версии о существовании «последней» работы М.М.Б. Единица архивного хранения под названием *МГН* скомпонована из трех разных автографов. Первый наиболее объемный автограф представляет собой 28 пронумерованных одинарных тетрадных страниц, не имеющих между собой никакого скрепления. На первой странице рукой М.М.Б. в две строки написано *«К методологии гуманитарных наук»*. Второй автограф, без заглавия, записан на двух двойных тетрадных листах (из 8 стр. заполнено 6), третий автограф, также без заглавия — на трех отдельных, но сложенных вместе листах писчей бумаги стандартного для пишущих машинок формата.

По текстологическим характеристикам первого — самого объемного и единственного имеющего заглавие — автографа очевидно, что составляющие его страницы были вырваны, причем уже исписанными, из какой-то крупной тетради. Совокупность

всех текстологических показателей (идентичность бумаги и формата страниц, вплоть до следов от скрепок, абсолютное совпадение краев разрывов, идентичность чернил, сходство почерка) говорит о том, что этот первый фрагмент из составного автографа *МГН* был взят именно из *Т-4*. «Взят» в данном случае означает, что из этой тетради были вырваны 28 страниц: начиная с 17 и кончая 45 страницей. Дополнительным подтверждением этому является иначе никак не объяснимое наличие цифры 29, стоящей на той странице *Т-4*, которая непосредственно следует за вырванными листами: эта цифра продолжает нумерацию вырванного фрагмента, в то время как все другие страницы *Т-4* не пронумерованы.

Факт нумерации вырванных и попавших в *МГН* страниц составляет отдельную проблему. Судя по почерку, эти страницы были пронумерованы самим М.М.Б., однако предполагать бахтинское отношение к этим страницам как к авторскому связному тексту нельзя, так как практически сразу же за фиксацией темы о методологии, то есть буквально на второй из вырванных страниц, начинается порой дословный конспект энциклопедической статьи С. С. Аверинцева (на протяжении этих же 28 страниц имеются и другие конспективные фрагменты — из работы М. М. Субботина; см. ниже). Заголовок «*К методологии гуманитарных наук*» — как это часто бывает с бахтинскими заголовками в рабочих записях — фактически относится лишь к первой странице, после которой характер записей резко меняется: с собственных заготовок на конспект. Эта смена типа записей помечена специфическим бахтинским значком «для себя» — галочкой (отмечено в прим. 30). Конспективной записью является в том числе и известный фрагмент о символе, образе и мифе (с цитатой из Пастернака).

Возможно, М.М.Б. предполагал написать текст о методологии гуманитарного мышления и именно с этой целью зафиксировал через нумерацию имеющие к этой теме отношение страницы своих рабочих записей, но в любом случае это осталось лишь замыслом, намеченным в сугубо рабочих записях. Реальная работа над этим замыслом, вне всякого сомнения, не велась: судя по отсутствию на вырванных и попавших в *МГН* страницах обычных вторичных помет М.М.Б. по бокам абзацев и по многочисленным неисправленным опискам и стилистическим погрешностям (см. иллюстрацию в прим. 45), М.М.Б. не перечитывал эти страницы своих рабочих конспективных записей, которые впоследствии составили более двух третей его т. н. «последней работы».

В настоящем издании эти 28 вырванных страниц публикуются на своем исходном месте — в составе *Т-4* (о дополнительных обстоятельствах в связи с проблемой *МГН* см. в соответствующих постраничных прим.). Два других автографа, содержавшихся в

единице архивного хранения под названием *МГН*, публикуются как *РЛ-1* и *РЛ-2*.

Датировка. Очевидно, что тетрадь *Т-4* была начата не раньше февраля — марта 1971 года, поскольку она открывается конспектом статьи из немецкого периодического издания за январь 1971 года. Это издание было, по свидетельству С. Г. Бочарова, принесено им М.М.Б. в Климовск в начале 1971 года. Будучи, следовательно, начата в Климовске в 1971 г., тетрадь велась, судя по текстологическим приметам и библиографическим данным, с большими перерывами, вплоть до 1974 г. Возможно, что конец *Т-4* — это последние рабочие записи М.М.Б.

В ведении записей имелся, по всей видимости, значительный перерыв, связанный, вероятно, с жизненными обстоятельствами. Конспект немецкой работы составлялся весной 1971 г., а непосредственно идущие после него записи, которые и попали затем в состав *МГН*, велись летом 1973 г. На это время указывает второй имеющийся в них конспективный фрагмент, содержащий дословные аллюзии к неопубликованной машинописной статье Мартина Михайловича Субботина. О наличии этих аллюзий стало известно от Алексея Александровича Дорогова, который лично (по просьбе автора) передал М.М.Б. для ознакомления машинопись нигде не опубликованной статьи М. М. Субботина «Произведение как смысловая система». М.М.Б. ознакомился со статьей (что отразилось в рабочих записях в виде прямых словесных аллюзий, установленных ниже в постраничных прим. по любезно предоставленной Дороговым копии статьи) и через некоторое время (около двух недель) машинопись Дорогову вернул. По свидетельству и самого Субботина, и Дорогова, это произошло в начале лета 1973 года.

Последние записи в *Т-4* предположительно датируются началом 1974 г. (см. прим. 77).

1. Ниже следует конспект указанной здесь рецензии В. Шмида на «Поэтику композиции» Б. А. Успенского. В основном он ведется на немецком языке (перевод дается в постраничных прим.), но в него вкраплены русскоязычные островки, в том числе — бахтинское замечание «от себя» (отмечено в прим. 11).

Конспект публикуется впервые. Перевод И. Л. Поповой. Опущенные М.М.Б. указания на конспектируемые страницы и некоторые другие поправки даны в соответствующих постраничных прим.

О «Поэтике композиции» Успенского в связи с полифонической концепцией см. преамбулу к *Т-3*; о соотношении понятий «*точка зрения*» в бахтинской концепции и в отечественном структурализме 60-х гг. см. прим. 42 к *Т-2*. Проблема адекватности

оценки Шмидом книги Успенского в комментариях не рассматривается.

2. Выходные данные работ, в которых разрабатывалась типология «точек зрения» (Г. Джемс, П. Лаббок и др.), приведены М.М.Б. по с. 126 рецензии Шмида (сноска 7).

3. Перевод конспекта: *«В различении «внешней» и «внутренней» точек зрения Успенский опирается на оппозицию «точка зрения извне» — «точка зрения изнутри» (Percy Lubbock), «локус сообщения» — «локус внутреннего видения» (Eduart Sprander), «со-видение» или «видение изнутри» — «видение сзади» или «извне» (Jean Pouillon), специально он об этом, впрочем, не упоминает, поскольку стремится использовать только самые понятные и употребительные термины».*

4. См. Шмид, ук. соч., с. 126.

5. Речь идет о различительных признаках «*текста, написанного от лица рассказчика*» и «*текста, написанного от лица персонажа*» — см. Шмид, ук. соч., с. 127; здесь же приведены данные о работах L. Doležel'a, в частности — «The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction». — To Honor Roman Jakobson (Janua Linguarum. Series Maior. 31), The Hague / Paris, 1967, Bd. 1.

6. Перевод конспекта: *«Между тем именно Бахтин показал, как и изображенный персонаж, и рассказчик могут ориентироваться на смысловую позицию воображаемого визави и как в «слове с оглядкой на чужое слово» происходит интерференция оценивающих позиций».*

7. Перевод конспекта: *«Нельзя не заметить, что семиотическая модель повествовательной структуры наряду с абстрактным автором («имплицитным автором», по Wayne C. Booth) и фиктивным рассказчиком с «передающей <сообщение> стороны» включает в себя соответствующие им инстанции «воспринимающей <сообщение> стороны», а именно фиктивного читателя, сконструированного самим рассказчиком, и абстрактного, идеального, читателя, которого предполагает все произведение в целом. Поэтому следует говорить о двух уровнях «оценки». Прежде всего каждая из изображенных фиктивных инстанций (рассказчик, герой, фиктивный читатель) может представлять свою смысловую позицию, фигурирующую либо как данная эксплицитно, либо как денотат косвенного обозначения (представление изображаемого мира через рассказчика, видение мира через цитируемую речь героя, влияние фиктивного читателя на рассказчика). Оценка абстрактного автора в таком случае уже не является одной среди <множества> других, а подводит итог диалектических взаимоотношений изображенных смысловых позиций. Эти позиции, со своей стороны, иерархизованы в соответствии с общей смысловой интенцией про-*

изведения, воплощенной в абстрактном авторе, причем выставленная Бахтиным на первый план «полифония равноправных голосов» в действительности означает лишь один особый случай такой иерархизации. Однако абстрактный автор, будучи носителем смысла произведения как целого, никоим образом не должен быть втянут, вопреки утверждению Бахтина, в полифонию изображенных инстанций».

В целом Шмид критикует полифоническую теорию М.М.Б. в том же ключе, что и отечественное литературоведение (см. преамбулу к *Т-3*), то есть за недооценку оцельняющей произведение «итожащей» функции авторской позиции (схожим со Шмидом образом говорил об авторской позиции или «надпозиции» как о «диалектически иерархизующей» все изображенные в романе точки зрения Лотман — см. прим. 3 и 27 к *Т-1*). Но при этом Шмид акцентирует несколько иной аспект проблемы — то, что абстрактный (диалектически итожащий произведение) автор не может быть — «вопреки утверждению М.М.Б.» — одной из изображенных инстанций. В отечественном литературоведении, напротив, одной из наиболее распространенных категорий был «образ автора». Бахтинская позиция в этом вопросе не укладывается в простую схему «да» — «нет» (подробнее о проблеме «образа автора» см. прим. 3 к *Т-1*). Тезис о равноправном диалоге автора с героями (и, значит, о его хотя бы частичном вхождении в сферу образов произведения) был в книге о Достоевском по всей видимости риторической метафорой (подробнее см. преамбулу к *Т-3*). В любом случае если тексты *ПТД* и *ППД* и могли в определенном смысле расцениваться как дающие формальные (но не содержательные) основания для интерпретации бахтинской позиции как признающей подвластность авторской инстанции образному выражению в произведении, то другие бахтинские тексты такую возможность исключают. См. в *ПТ* (записях, делавшихся до переработки *ПТД* в *ППД*) о том, что автор как чистое изображающее начало не может быть втянут в орбиту созданных в произведении образов, о том, что «образ автора» — это contradictio in adjecto и т. д. (*т. 5*, 313). О том, что *«подлинный автор не может стать образом»* будет говориться ниже и в данных записях (отмечено в прим. 42). См. также след. прим.

Ниже в данных записях (см. прим. 60) М.М.Б. критикует понятия *«абстрактного автора»* и *«абстрактного идеального слушателя»* (читателя) — не исключено, что в качестве критической аллюзии к Шмиду.

8. Перевод конспекта: *«В бахтинском термине «автор» легко сглаживаются границы между конкретным, абстрактным автором и фиктивным рассказчиком, различия между которыми сам Бахтин не делал»* (см. с. 128 рецензии Шмида, сноска 16).

Неправомерность этого упрека — если понимать его как упрек в неразличении автора и рассказчика как таковых — до загадочности очевидна; но речь здесь, скорее всего, идет не об этом, а об отказе М.М.Б. (применительно к полифоническому роману) от иерархизующей все точки зрения и тем оцельняющей произведение функции авторского слова: если такой — доминирующий — автор в полифоническом романе по замыслу М.М.Б. отсутствует, то — согласно комментируемой логике — в нем как бы нет и различия между автором (вступающим в равноправный диалог с героями) и простым рассказчиком. Этот вывод основан на том разделявшемся большинством критиков полифонии постулате, что авторский голос непосредственно звучит в произведении; к бахтинской же концепции этот вывод неприменим, поскольку она основана на другом постулате. Согласно М.М.Б., автор как чистое изображающее начало не имеет в произведении собственного слова (см. *Т-3*). Этим тезисом вывод о неразличении в концепции М.М.Б. автора и рассказчика лишается даже гипотетического смыслового наполнения. Принципиальное в рамках бахтинского концептуального поля положение об отсутствии у первичного (чистого — по Зунделовичу, абстрактного — по Шмиду и т. п.) автора собственного слова имплицитно содержится в *ППД* и эксплицитно развивается в самых разных смысловых и терминологических облачениях в рабочих записях 60-х — 70-х гг. (*Т-1*, *Т-3*, *Т-4*). Просматривается эта тема и здесь: чуть ниже (во введенном в конспект Шмида абзаце «от себя» — см. прим. 11) М.М.Б. — как бы «в ответ» на данную критику — поставит именно этот вопрос: вопрос о том, есть ли вообще у «абстрактного автора» свой особый язык (код). Автор и рассказчик принципиально разведены, по М.М.Б., и по своим хронотопам; см., в частности, о разделении *«хронотопа изображенного события, хронотопа рассказчика и хронотопа автора (последней авторской инстанции)»* в *Т-2*.

9. Перевод конспекта: *«Ср. основополагающую работу Michal Glowinski о «виртуальном адресате в структуре литературного произведения»: в Studia z teorii i historii poezje, Seria 1, Wroclaw (Warszawa) Kraków, 1967 и анализ литературного произведения как знака у пражского структуралиста Miroslav Červenka («Literárni dilo jako znak», Orientace. Bd. 4/1969, H. 1, S. 58-64), где абстрактный читатель понимается как «совокупность востребованных умений понимать: умений пользоваться теми же кодами, что и «субъект произведения», т. е. абстрактный автор, и развертывать их последовательно в соответствии с замыслом говорящего, а также умений преобразовывать потенциальность произведения в эстетический объект (с. 61)»*.

10. Перевод конспекта: *«Так он (Усп<енский>) показывает, как Достоевский в «Братьях Карамазовых» посредством различных*

именований Дмитрия (Дмитрий Карамазов, Дмитрий Федорович, Митя, Митенька, брат Дмитрий и т. д.) делает носителем языковой перспективы другую инстанцию».

11. Данный абзац вписан М.М.Б. «от себя» — возможно, в качестве критики шмидовского употребления понятия «абстрактный автор». Если здесь наличие у автора собственного слова проблематизированно «мягко» (в форме вопроса: *Есть ли у «абстрактного автора» свой особый язык (код)?*), то в других фрагментах выставлен принципиальный тезис об отсутствии у автора собственного слова (см. преамбулу к *Т-3*).

12. Перевод конспекта: «*...явление, известное, благодаря термину Лео Шпитцера, как «заражение» авторского языка языком персонажей*» (Шмид, ук. соч., с. 129).

13. Перевод конспекта: «*К случаям воздействия авторского слова на чужое слово (эту метафору он (Усп<енский>) понимает в буквальном смысле)...*» (Шмид, ук. соч., с. 129).

14. «Фигуры мышления и лингвистические формы» (Шарль Балли). Ироническая передача чужого слова — «оцененное воспроизведение» — это «фигура мышления» (см. Шмид, ук. соч., с. 129, сноска 21).

15. Перевод конспекта: «*Наивному толкованию Успенским Ich-Erzählung как в чистом виде взгляда изнутри и попытке вывести из него (как из исходной формы) путем последовательных сложных трансформаций (при замещении "я" — "он") типы b, c и d следовало бы противопоставить то, что в "Ich-Erzählung", так же, как и "Er-Erzählung", в качестве фактора семантического построения может быть использована противоигра "внешней" перспективы повествующего "я" (рассказчика) и "внутренней" перспективы переживающего "я", о котором говорится ("я" персонажа), ибо субъект "Ich-Erzählung", — как показал Вольфганг Кайзар, — "не есть прямое продолжение объекта повествования"*».

16. Выходные данные книги В. Кайзара «Проблема рассказчика в романе» даны по с. 131 ук. соч. Шмида (сноска 25).

17. Перевод конспекта: «*В том-то и дело, что семантическая структура иронического цитирования чужой речи основывается отнюдь не на оппозиции «слово персонажа — оценка рассказчика», а на наслоении, интерференции на первый взгляд омонимичных значений — значения, связанного с индивидуальным словоупотреблением в контексте конкретного персонажа, и значения этого же языкового компонента в объемлющем и организующем текст слове рассказчика*». Бахтинский интерес к данному фрагменту мог быть связан с действительно существовавшим концептуальным разломом между его понятием *интерференции* и структуралистским понятием *оппозиции*, а вместе с *оппозицией* и с понятием *нейтрализации*,

которому — в аналогичном концептуальном смысле — противостоит бахтинское понятие *амбивалентности* (о соотношении понятий «нейтрализация» и «амбивалентность» см. прим. 27 к *Т-1*).

18. Перевод конспекта: *«Прагматика, как третья составная часть семиотики (наряду с семантикой и синтактикой), разумеется, не исчерпывается отношениями между знаком (произведением) и адресатом (читателем), как полагает Успенский, ее предметом является также отношение между знаком и инстанцией, передающей знак (реальным автором)»*.

19. Фрагмент, начинающийся с этого абзаца и кончающийся абзацем *«Болтовня (у Чехова и др.)...»*, ранее не публиковался.

Фрагмент был написан скорее всего после длительного перерыва. Записи велись здесь карандашом и крайне «неуверенным» почерком. Хотя поверх карандаша в некоторых трудночитаемых местах имеется своего рода реставрация текста ручкой, произведенная — вероятно, при более позднем перечитывании — самим М.М.Б., текст, как это видно по настоящей публикации, поддается восстановлению с трудом.

20. Возможно — «hat».

21. Ср. в *Хрон.* о раблезианском хронотопе: *«Рабле не боится логики по типу "в огороде бузина, а в Киеве дядька"»* (*ВЛЭ*, 326).

22. Следующий ниже и ограниченный с двух сторон горизонтальными отчеркиваниями фрагмент из 12 абзацев (начиная от *Для «Вопросов философии»* и кончая *«Проблема экспериментатора в точных науках»*) ранее не публиковался.

Зафиксированная в начале этого фрагмента тема (*«Проблема чужого слова в культуре и литературе»*) — это возврат к замыслу конца 60-х гг. отдельной работы о *чужом слове* (см. прим. 82 к *Т-2*). Здесь указано, что работа предполагалась для «Вопросов философии», но никаких сведений о такого рода переговорах к настоящему времени не выявлено.

Проблема чужого слова — единственная неоднократно воспроизводившаяся в виде заголовка формулировка отдельной темы в рабочих записях последних лет. По всей видимости, это и был действительно имевший место, но не реализованный последний замысел М.М.Б. В данном последнем варианте плана к этому замыслу сосредоточено большинство (но не все) главных константных тем рабочих бахтинских записей шестидесятых годов, зафиксированных и прокомментированных в прим. к *Т-1*, *Т-2* и *Т-3*: металингвистика, типы слов, речевые смены, в поисках собственного слова, большой диалог, риторика, проблема автора и авторской позиции, проблема третьего и формы овеществления человека, проблема субъекта речи и их смен, первичный субъект и вторичные субъекты (в том числе персонажи),

проблема свидетеля бытия, ее связь с проблемой автора, проблема источника авторского знания («избыток»), предание и личный опыт, проблема экспериментатора в точных науках и др.

Нет в данной «синтетической» заготовке к последнему замыслу темы *понимания*; немаловажно, что нет здесь и проблемы *методологии гуманитарных наук*. Эта проблематика появляется отдельно, после горизонтальной черты, обозначающей смену темы, причем появляется непосредственно вслед за данным фрагментом.

23. Из Гиппократова сборника (книга «О благоприличном поведении»). В пер. В. И. Руднева: «*...врач-философ равен богу*» (Гиппократ. Избранные книги. М., «Сварог», 1994, с. 111).

24. Традиционная для М.М.Б. и обычно разрабатывавшаяся в собственно философском ключе тема о «*свидетеле бытия*» напрямую связана здесь со стержневой проблемой *автора*, вероятно — в качестве возможного философского обоснования особого бахтинского понимания авторской позиции в романе вообще и в полифоническом романе в частности.

В *Т-2* тема свидетеля бытия была дана в противовес принятому в структурализме толкованию позиции экспериментатора в квантовой теории (см. прим. 55 к *Т-2*). Проблема «экспериментатора» появится ниже и в данных записях. Можно, по всей видимости, говорить не просто об ассоциативной, но о концептуальной противопоставленности бахтинской темы о свидетеле бытия с принятым в структурализме пониманием как позиции автора произведения, так и позиции самого исследователя.

25. «Одиссея», песнь 8. Демодок — слепой певец феакийского царя Алкиноя. Вероятно, имеется в виду эпизод за вечернею трапезою. Одиссей, пораженный осведомленностью слепца во время его утреннего пения («*Все ты поешь по порядку, что было с ахейцами в Трое... Можно подумать, что сам был участник всему иль от верных / Все очевидцев узнал*»), попросил Демодока спеть «о коне деревянном» и о том, «как в город он был хитроумным введен Одиссеем»:

> «Если об этом по истине все нам, как было, споешь ты,
> Буду тогда перед всеми людьми повторять повсеместно
> Я, что божественным пением боги тебя одарили».
> Так он сказал, и запел Демодок, преисполненный бога...
> Так об ахеянах пел Демодок; несказанно растроган
> Был Одиссей...

26. Судя по закавыченности слова «*предание*», М.М.Б. ссылается здесь на чью-то позицию, скорее всего — на Веселовского, у которого это понятие используется в почти категориальном значении («*Задача исторической поэтики... — определить роль и границы предания в процессе личного творчества*»; «*Как в области*

культуры, так, специальнее, в области искусства мы связаны с преданием и ширимся в нем, не созидая новых форм, а привязывая к ним новые отношения...» — *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989, с. 300, 295).

27. «Декамерон». День первый, новелла 1. Эта же новелла упоминалась М.М.Б. и ранее (отмечено в прим. 14 к *Т-3*), там — как пример *«создания обманного образа себя самого»*.

28. Начало вырванного из *Т-4* фрагмента (28 страниц), попавшего затем в искусственно составленный псевдоавтограф *МГН* в качестве его первой и самой объемной части. В наст. изд. этот текст публикуется на своем исходном месте в *Т-4*. Фрагмент писался, видимо, в несколько приемов; он написан разными ручками: сначала — шариковой (первый абзац о понимании), затем — чернильной, а после нескольких страниц — опять шариковой (отмечено в прим.).

Восстановление реальной архивной «прописки» этого фрагмента в составе *Т-4* объясняет происхождение версии о как бы авторском заглавии *МГН* в качестве отдельной самостоятельной работы. В ситуацию вмешались здесь особенности рабочих записей М.М.Б., в которых формулировки тем и замыслов иногда фиксируются и без всякого их дальнейшего развития, иногда лишь со схематической их обрисовкой, иногда с разработкой подготовительных материалов. В случаях второго и третьего рода М.М.Б. практически всегда помещает в начале и конце таких фрагментов специальные пометы, отграничивающие эту тему от других смысловых блоков записей. Именно так, в частности, произошло и с только что законченной выше разработкой темы о чужом слове: и в их начале и в их конце, то есть непосредственно перед очередным рабочим заголовком «*К методологии гуманитарных наук*», имеются горизонтальные отчеркивания. Так как тема о методологии следует непосредственно за замыслом о чужом слове, она также отчетливо выделена в своем начале. Проставлено горизонтальное отчеркивание и в конце последней вырванной страницы.

Имеется и еще одна — дополнительная — причина ошибочной оценки вырванных страниц как отдельной работы с окончательным (беловым) авторским названием. Записи в *Т-4*, как и во всех других рабочих тетрадях, велись сплошным «потоком». И если, напр., подготовительные записи к предшествующей теме о *чужом слове* начались в этом сплошном потоке на середине текущей страницы — там, где ее «застала» бахтинская мысль, то тема о *методологии гуманитарных наук* естественно «попала» в самое начало очередной страницы. Когда же страницы были вырваны, это и могло создать впечатление, что в данном случае речь идет

об отдельной и самостоятельной работе с названием на первой странице.

Однако все без исключения формулировки тем и замыслов, зафиксированные в рабочих записях, соответственно, тоже являются рабочими. Ни один снабженный названием фрагмент рабочих записей не может считаться специально подготовленным М.М.Б. для внешнего читателя текстом с этим заглавием. Не составляет исключения и название *«К методологии гуманитарных наук»*: оно является лишь очередной рабочей фиксацией возможной темы, подготовительно обрисованной в беглых записях, которые, судя по отсутствию вторичных помет и опискам, не перечитывались М.М.Б. впоследствии. После фиксации этой темы идет, собственно, только один непосредственно связанный с ней авторский бахтинский абзац (о *понимании*), затем сразу же начинается принципиально другой (конспективно-диалогический) тип записей. Со слов *«Переход образа в символ...»* в записях начинается прямой конспект статьи С. С. Аверинцева «Символ» из 6 т. *КЛЭ.* Хотя факт перехода к конспекту и не эксплицирован лексически (для бахтинских рабочих записей это, как это уже понятно по предыдущим тетрадям, достаточно обычный факт: так же, без прямого указания, был введен в рабочие записи, напр., конспект Э. Косериу в *Т-2*; без указания источника начнутся ниже и конспективные аллюзии к Субботину), он тем не менее помечен «для себя» в автографе специальным значком — «галочкой». Этот значок не был, видимо, замечен публикаторами при подготовке текста, и потому диалогически осложненный, но все же несомненный конспект Аверинцева был ошибочно опубликован как «собственные» заметки М.М.Б.

Для чужого взгляда распознать неэксплицированные конспективные фрагменты рабочих записей всегда трудно, а в данном случае ситуация осложнялась еще и тем обстоятельством, что конспект Аверинцева прерывается здесь действительно собственными рассуждениями «в сторону» (об *образе автора* — отмечено в прим.), после которых опять возобновляются конспективные записи, заканчивающиеся только на идее разведения монологических и диалогических форм познания. Возможно, что конспект Аверинцева был предпринят в связи с подготовкой темы о методологии гуманитарных наук, но именно в связи с *подготовкой темы*, а не с написанием законченного и рассчитанного на внешнего читателя текста.

29. Вместо термина 20-х гг. *«сигнал»* М.М.Б. употребляет здесь на аналогичном месте понятие *«физического знака»* (о спорах по поводу терминологической пары *«сигнал — знак»*, возможно, имеющих отношение к этой замене, см. прим. 38 к *Т-2*). Катего-

42 Зак. 227

рия *понимания* неоднократно рассматривалась в предшествующих рабочих записях.

Если говорить о бахтинском толковании специфики гуманитарного познания в целом, то можно сказать, что позиция исследователя в гуманитарных науках должна быть, по М.М.Б., такой же, какова авторская позиция в описанном им полифоническом романе. Как полифонический автор сменил свое отношение к герою с овеществляюще-завершающего на диалогическое, так и гуманитарий должен сменить каузально-объясняющее отношение естественных наук на диалогическое отношение к исследуемому тексту и его автору — на *понимание.* Все бахтинские квалификации героя полифонического романа могут быть в этом смысле перенесены на автора исследуемого текста, а все квалификации автора полифонического романа и его особой позиции — на позицию самого исследователя (и наоборот, все описываемые М.М.Б. специфические качества исследователя гуманитарной области могут быть транспонированы на позицию автора полифонического романа, а особенности исследователя естественных наук могут в определенном смысле быть транспонированы на бахтинское понимание позиции автора монологического романа).

Хотя аналогия между автором полифонического романа и исследователем-гуманитарием и не проговаривалась в бахтинских текстах именно в таком виде, она очевидно напрашивается. Поскольку же проблема авторской позиции была демаркационной линией, отделяющей М.М.Б. от всех направлений того времени, не признававших бахтинское решение вопроса об авторе, постольку и бахтинское понимание методологии гуманитарных наук не совпадало с высказывавшимися тогда и спорившими между собой методологическими версиями, оставаясь, в частности, за рамками противостояния «традиционного подхода» и структурализма, которые — оба — расценивались М.М.Б. как монологические (см., напр., прим. 24 к *Т-2*).

30. Значок «галочка», говорящий о смене характера записей, здесь — о начале конспекта Аверинцева. В *ЭСТ*, 361 на этом месте — пробел. В *ЭСТ* имеются и другие неточности воспроизведения автографа, самые существенные из которых будут ниже отмечаться (случаи перекомпоновки бахтинских абзацев). Менее же значительные нарушения оговариваться не будут, в частности, неточная передача разбиения записей на абзацы (см., напр., отсутствие в *ЭСТ* абзаца между первой и второй фразами начатого здесь конспекта Аверинцева), неверное прочтение некоторых слов, неточности в пунктуации и т. п.

31. Сжатый конспект последней фразы из первого абзаца энциклопедической статьи С. С. Аверинцева «СИМВОЛ художест-

венный» (здесь и далее при цитировании статьи Аверинцева словесные совпадения, свидетельствующие о конспекте, подчеркиваются): «*Переходя в С., образ становится «прозрачным»; смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива*...» (КЛЭ, т. 6, М., 1971, стб. 826). Категория «*глубины*» традиционна для самих бахтинских текстов, включая настоящий блок рабочих записей (ср. с «К философским основам гуманитарных наук» — *т. 5*, 7, с прим. 91 к *Т-2*; см. также прим. 12 к *РЛ-1*, где отмечен фрагмент, в котором говорится об отсутствующем здесь соотношении *точности и глубины в гуманитарных науках*), но в данном случае ее прямая связь с чужим текстом несомненна.

32. У Аверинцева: «*Соотношение между значащим и означаемым в С. есть диалектич. соотношение тождества в нетождестве. "...каждый образ должен быть понят как то, что он есть, и лишь благодаря этому он берется как то, что он обозначает" (Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966, с. 110-11)*» (стб. 826).

33. У Аверинцева: «... *содержание подлинного символа через опосредующие смысловые сцепления всякий раз соотнесено с «самым главным» — с идеей мировой целокупности, с полнотой космич. и человеческого «универсума». Уже то обстоятельство, что любой С. вообще имеет «смысл», само символизирует наличность «смысла» у мира и жизни. «Образ мира, в слове явленный», — эти слова Б. Пастернака можно отнести к символике каждого большого поэта. Сама структура С. направлена на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию «первоначал» бытия... С. и есть миф, «снятый» (в гегелевском смысле) культурным развитием, выведенный из тождества самому себе и осознанный в своем несовпадении с собственным смыслом*» (стб. 826-827).

34. Конспект, несмотря на прямую именную цитату, а может именно в связи с ней, становится более «разреженным», захватывающим в сжатых констатациях крупные смысловые блоки аверинцевской статьи в интересующем М.М.Б. аспекте. Ср. у Аверинцева: «*По С. опознают и понимают друг друга «свои». В отличие от аллегории, к-рую может дешифровать и «чужой», в С. есть теплота сплачивающей тайны... «сопрягая» предмет и смысл, он одновременно «сопрягает» и людей, полюбивших и понявших этот смысл. Художническая воля к преодолению пропасти между сутью и видимостью... по своей природе символически противостоит общественному отчуждению*...» (стб. 827; места, к которым имеются здесь аллюзии М.М.Б., находятся между собой на значительном текстовом расстоянии).

35. Последняя фраза — не прямой конспект, а сжатый резюмирующий пересказ с использованием «ключевых» слов развер-

нуто поданного у Аверинцева смыслового блока: «*Смысл С. ... нельзя* ***разъяснить****, сведя к однозначной логич. формуле, а можно лишь пояснить,* *соотнеся его с дальнейшими символич. сцеплениями**, к-рые подведут к большей рациональной ясности, но не достигнут чистых понятий... Самый точный* *интерпретирующий* *текст сам все же есть* *новая символич. форма*...» (стб. 827). Далее в записях конспект временно прерывается.

36. Судя по традиционным темам (*значение* и *смысл*, незавершенные и «далекие» *контексты* и др.), настоящий и следующий абзацы являются собственно бахтинскими. Но они также могут рассматриваться в данном случае либо как в той или иной мере индуцированные чтением аверинцевской статьи (см. в частности, смысловую перекличку по поводу категории «*наличность*»), либо, возможно, как отражающие диалогическую на нее реакцию, возникшую непосредственно в процессе чтения. В частности, в данных абзацах могло оспариваться аверинцевское толкование категории «*смысл*», которая фактически стоит в центре его статьи. С укрупненной точки зрения бахтинский тезис об «*определении смысла во всей глубине и сложности его сущности*», подразумевающий творческое участие в создании смысла понимающего, вроде бы прямо соответствует исходному положению Аверинцева: «*Смысловая структура С. многослойна и рассчитана на активную внутр. работу воспринимающего*» (стб. 827). Но в развитии этой общей идеи об активной роли воспринимающего можно увидеть смысловую развилку. М.М.Б. акцентирует здесь внимание на существовании таких «компонентов» смысла, которые привносятся в него (прибавляются, предвосхищаются) воспринимающим *извне* путем творческого созидания. Такой разворот темы мог противопоставляться тому положению Аверинцева, что все возможные толкования изначально «*в равной мере присутствуют во внутр. структуре произведения*», переливаясь один в другой (там же). В глубине этой гипотетически и пунктирно намеченной развилки лежит принципиальное бахтинское разведение *символа* (имеющего пусть и самые сложные отношения с предметом, но — только с предметом) и *двуголосого слова* (направленного и на предмет, и на чужое слово о нем). Во внешней же перспективе М.М.Б. актуализирует здесь свою традиционную критику монологического понимания слушателя как только зеркального отражения говорящего.

Записи делалась непосредственно в процессе чтения, и предполагаемое несогласие М.М.Б. могло быть снято при чтении последующих абзацев статьи Аверинцева, в которых специально оговаривается раздельное существование монологических и диалогических форм знания (см. ниже).

37. Слова *«(в незавершенном контексте)»* вписаны сверху другой (синей шариковой) ручкой, соответствующей той, которой далее будет записан текст, начиная с *«Гуманитарные науки — науки о духе...»*. Имеются и другие мелкие поправки этой же ручкой — по всей видимости, М.М.Б., писавший этот фрагмент в несколько приемов, проглядывал перед каждым из них предшествующее (именно «проглядывал» — в этой же фразе ниже имеются описки с пропуском букв).

38. Данный абзац в целом имеет выразительный диалогический смысл, будучи построен как контаминация своей и аверинцевской позиций. Все в этом абзаце, кроме последней фразы, фактически является переложением уже законспектированных выше идей Аверинцева, однако последняя фраза *«Углубление путем расширения далекого контекста»* — это необходимое с точки зрения двух предшествующих «собственно бахтинских» абзацев расширение аверинцевской позиции за счет «прививки» к ней восходящей к Вяч. Иванову бахтинской идеи об углублении символического смысла путем предвосхищения далеких контекстов.

По этому фрагменту отчетливо видно, что в результате контаминированного строения многих абзацев, составленных в том числе и из чужих смысловых блоков, в бахтинских рабочих записях имеются внутренние «глубокоэшелонированные» смысловые сюжеты, без распознания которых адекватное восприятие бахтинской мысли существенно затруднено.

39. Очередная сжатая «конспектема» из Аверинцева: «*истолкование С. принуждено само прибегать к С., ведя в бесконечность символической связи смыслов и так и не доходя до однозначного решения; оно лишено возможности усвоить формальную четкость т. н. точных наук*» (стб. 827-828).

При публикации в *ЭСТ* была произведена перекомпоновка бахтинских абзацев. После откомментированной в настоящем прим. фразы в *ЭСТ*, 362 помещены два следующих абзаца:

«Интерпретация смыслов не может <быть> научн<ой>, но он<а> глубок<о> познавательн<а>. Она может непосредственно послужить практике, имеющей дело с вещами.

«...Надо будет признать символологию не «ненаучной», но ***инонаучной*** *формой знания, имеющей свои внутренние законы и критерии точности». (С. С. Аверинцев)»*.

Однако в автографе эти абзацы идут не перед пассажем об авторе, а после него. В наст. изд. авторская композиция восстановлена.

40. Два идущих здесь абзаца об *авторе* — собственно бахтинские, они никак не связаны с ведшимся выше конспектом Аверинцева (после этих абзацев М.М.Б. вернется к конспекту).

Оспариваемые в этом фрагменте об авторе идеи были широко распространены в тогдашнем литературоведении: о слиянии образа автора с реальным человеком говорилось, напр., у Лихачева; мысль о локализации автора в творчески созданной им структуре содержания можно найти у Лотмана, многие говорили, вслед за Виноградовым, и об «образе автора», и т. д. (подробно о возможных реальных оппонентах М.М.Б. в вопросе об авторе в его разных аспектах и о критических высказываниях в связи с этой темой в адрес бахтинской полифонии см. прим. 3 к *Т-1*, прим. 19 к *Т-2*, преамбулу к *Т-3*).

Критически введенная М.М.Б. в самое начало этого фрагмента идея об обязательности проявления авторского начала в *содержании* произведения действительно была распространена в тогдашнем литературоведении, однако в конспектировавшейся статье Аверинцева эта точка зрения не прозвучала. М.М.Б. прерывает здесь конспект Аверинцева тематически инородным для него пассажем об авторе (вероятно, именно эта тематическая инородность фрагмента об авторе и была причиной описанной в пред. прим. перекомпоновки абзацев в *ЭСТ*).

Скорее всего это было связано с внутренними смысловыми причинами (проблема автора, которой М.М.Б. придавал высокий концептуальный статус, появляется во многих местах рабочих записей в разных терминологических облачениях), но можно предположить и внешние причины: конспект мог быть прерван темой об авторе в связи с появлением какого-либо нового дополнительного повода для введения такого пассажа, возможно — той статьи М. М. Субботина, прямые конспективные аллюзии к которой начнутся чуть ниже. Идея локализации автора именно в содержании, а не в форме отчетливо звучит в этой статье. Подробно об этой и других бахтинских аллюзиях к статье Субботина см. ниже (прим. 62 и др.).

41. Идея, коррелирующая с одним из главных тезисов подготавливавшейся примерно в это время к изданию статьи «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», ср., напр.: «*Автор-творец — конститутивный момент художественной формы*» (*ВЛЭ*, 58).

42. См. прим. 7 (о шмидовской версии бахтинской концепции как вводящей автора в состав образов произведения).

43. «Природа порождающая», а не «природа порожденная» (лат.). Согласно *ЭСТ*, 408, эти термины восходят к лексике латинских переводов Аверроэса (Ибн-Рошд) и употребительны в христианской схоластике, но особенно известны благодаря их роли в текстах Спинозы. Эти же термины использованы и в статье Вяч. Иванова «Мысли о поэзии»: в параллель к ним Иванов говорит о forma formans (форма зиждущая) и forma formata

(форма созижденная) — см. *Вячеслав Иванов.* Собр. соч., т. 3, Брюссель, 1979, с. 666 (статья впервые опубликована в 1962 г. в «Новом журнале», Нью-Йорк, № 69). М.М.Б. использовал аналогичную терминологию в связи с проблемой автора и ранее (см. прим. 6 к *Т-3*), где также утверждается, что подлинный (в *Т-3* — *первичный*) автор не может быть образом, поскольку он создатель всего образного в произведении.

44. Бахтинское понимание вопроса, где «находится» автор, не сводится к этой упрощенной дилемме: *вне* или *внутри* произведения. Ср. уточненную и более развернутую формулировку в написанных примерно в то же время «Заключительных замечаниях» к *Хрон.*: «*Автора мы находим* ***вне*** *произведения как живущего своей биографической жизнью человека, но мы встречаемся с ним как с творцом и в самом произведении, однако* ***вне*** *изображенных хронотопов, а как бы на касательной к ним*» (*ВЛЭ*, 403). Эта проблема непосредственно связана с темой *Т-3*, где, возможно, содержится заготовка бахтинского ответа на критику его полифонической концепции.

45. Текст публикуется с исправлением явных описок. В качестве иллюстрации, свидетельствующей о том, что М.М.Б. внимательно не перечитывал данных записей, попавших в состав его якобы «законченной» работы (*МГН*), приведем данную фразу так, как она выглядит в автографе: «*Интерпретация смыслов не может научным, но оно глубок познавательно*».

46. Цитата взята из стб. 828 аверинцевской статьи о символе; предыдущий абзац записей является кратким переложением предшествующих приведенной цитате фрагментов аверинцевской статьи.

47. Эта получившая широкую известность фраза является почти прямой цитатой из Аверинцева: «...*точные науки можно обозначить как монологическую форму знания (интеллект созерцает вещь и высказывается о ней)*» (стб. 828).

Далее у Аверинцева, так же, как и у М.М.Б., идет изложение существа диалогического подхода. Хотя у Аверинцева понятие диалогизма подразумевало скорее всего аллюзию к бахтинским идеям, но эта аллюзия имплицитна: имя М.М.Б. не названо, и сама диалогическая идея звучит там в редуцированном по сравнению с бахтинскими текстами виде. Аверинцевское изложение диалогического подхода могло, конечно, инициировать появление здесь этой темы у М.М.Б., могло оно вызвать и ответную смысловую реакцию М.М.Б., но скорее всего дальнейшее продолжение бахтинских записей — это развитие диалогической темы вне всякой связи с аверинцевской статьей (хотя ниже М.М.Б. еще раз «вспомнит» аверинцевское понятие «*инонаучной формы*

знания»). М.М.Б. постепенно переходит здесь от конспективных записей в связи с Аверинцевым к критике структурализма.

48. Заканчивающийся здесь фрагмент тематически и терминологически близок к работе «<К философским основам гуманитарных наук>» (*вещь и личность как пределы познания*). Текст, идущий ниже, записан (возможно, после перерыва) другой ручкой — той, которой внесены мелкие поправки в предшествующие записи.

49. Данная фраза не имеет внешних показателей авторской негативной оценки ее содержания и потому в принципе могла бы восприниматься как прямое слово М.М.Б. Однако из контекста всех рабочих записей очевидно, что здесь воспроизводится константная критическая формула в адрес структурализма (о свойственной структурализму и, по М.М.Б., ошибочной тенденции к *замыканию в текст* см. прим. 52 к *Т-2*; см. также прим. к *РЛ-2*). Безоценочная констатация в начале абзаца оспариваемой позиции — частый случай для бахтинских записей.

50. «*Инонаучность*» — возвратная аллюзия к конспекту Аверинцева.

51. Термин «*метаязык*» использован здесь в том смысле, который придавался ему в структурализме. О пробном компромиссном случае бахтинского употребления этого термина, гибридно скрещивающем *мета*язык с *мета*лингвистикой, см. в прим. 54 к *Т-2*.

52. В *ЭСТ*, 364 вслед за этой фразой была произведена перекомпоновка авторской композиции абзацев автографа. Сюда были вставлены два однотематических с предыдущим абзаца:

«*Мысль, которая, как рыбка в аквариуме, наталкивается на дно и на стенки и не может плыть дальше и глубже. Догматическая мысль.*

Мысль знает только условные точки; мысль смывает все поставленные раньше точки».

В автографе эти абзацы идут ниже и тоже не рядом: они являются, соответственно, пятым и вторым абзацем после слов «*... бесконечности и бездонности смысла (всякого смысла)*». В наст. изд. авторская композиция восстановлена.

53. Об идее «*истории искусства без имен*» см. *Медведев П. Н.* «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику». Л., 1928, с. 71-73 (атрибутировано в *ЭСТ*, 411).

54. *Ремизов А.* Подстриженными глазами. Книга узлов и закрут памяти. Париж, 1951 (о роли рисунков см. в главах «Краски», «Натура», «Слепец»). Атрибутировано в *ЭСТ*, 411.

55. «*Несказáнное*» (здесь и ниже) — это, вероятней всего, связанная с тютчевским Silentium аллюзия к символическим постулатам Вяч. Иванова (см., напр., о «*заповедной черте*», за которой «*именование прекращается, потому что за нею — область немоты*». И далее: «*Древние знали эту область непостижимого и неизреченного; но сущие в ней силы, сношение с коими было необходимо поддерживать, они все же именовали, разумеется, не их подлинными несказанными именами, а эвфемистическими (в угоду им) метафорами... Пушкин, служитель светлого Аполлона, останавливается на пороге сумрачного царства и не только не пронизывает его своим солнечным логизмом..., но остерегается называть неназываемое... Тютчев, изнемогающий от безмерности своего внутреннего опыта, дерзнул бы, пожалуй, нарушить меру, но не может. В итоге, оба художника, остаются таковыми, поскольку «чтут Адрастею», как говорили эллины, т. е. «блюдут уста». Только у мятежного Тютчева вырывается ропот на ложь изреченной мысли, — ропот уже потому несправедливый, что он с не меньшею, чем Пушкин, осторожностью о неизреченном безмолвствовал...*» — О новейших теоретических исканиях в области художественного слова». — «*Вячеслав Иванов*. Собр. соч., т. 4, Брюссель, 1987, сс. 637-678; см. также цитату из Иванова о *несказáнном, претворяющемся без остатка в эпифанию формы*, в прим. 63).

56. В определении символа «*голос самой жизни*» как идеологемы монологизованного творческого сознания гипотетически можно усмотреть критику хайдеггеровской позиции, но только в том случае, если принять монологическую версию ее бахтинской оценки (о возможности разных — монологической, полифонической и некоей «третьей» — версий бахтинской оценки хайдеггеровской позиции см. прим. 11 к *Т-3*). В той мере, в какой «*голос самой жизни*» может пониматься как синоним «*слов самого мира*» (а именно так М.М.Б. характеризовал в *Т-3* особый хайдеггеровский «путь» в поиске новой авторской позиции в сопоставлении и/или противопоставлении с поисками Достоевского и Толстого), можно думать, что позиция Хайдеггера оценивается М.М.Б. в качестве особой разновидности монологизма («*монологизованного творческого сознания*»). О возможности иной интерпретации см. ниже (прим. 58).

57. Об *интонации* см. ниже, прим. 67.

58. Развиваемая здесь идея о необходимости раскрытия потенциального слова «вещной среды» дает аргументы в пользу полифонической версии толкования бахтинской оценки хайдеггеровской позиции (в отличие от монологической версии, зафиксированной выше в прим. 56). Эта версия, в свою очередь, также вероятна только в той мере, в какой излагаемую здесь идею раскрытия потенциального слова «вещной среды» можно понимать

как развернутый синоним той краткой характеристики, которую М.М.Б. дает хайдеггеровской позиции в *Т-3*: «*Другой путь — заставить мир заговорить и вслушиваться в слова самого мира (Хейдеггер)*» (см. прим. 11 к *Т-3*). Не исключено, что здесь предполагается позитивное признание М.М.Б. некоего «третьего» — не монологического и не полифонического — пути, который связывался им с именем Хайдеггера и который, следовательно, необходимо рассматривать как признаваемую самим М.М.Б. альтернативу полифонии. Такое предположение размыкает жесткое понимание кольцевых рамок бахтинского мира как центрированного только вокруг полифонического стержня.

Вместе с тем здесь же (см. ниже по тексту записей) имеются и аргументы против такого понимания: М.М.Б., во-первых, говорит о превращении «вещной среды» в смысловой контекст мыслящей, говорящей, поступающей и творящей личности (хайдеггеровский же «самоговорящий» мир в этом смысле внеличностен) и, во-вторых, в качестве достигшего наибольшей глубины в превращении вещи в смысл и слово называет Достоевского, то есть оценивает это «превращение» как полифонизм. Об остающемся неясным бахтинском отношении к хайдеггеровской концепции и о возможности разных толкований ее бахтинской оценки см. прим 8 к *Т-3*.

59. В *ЭСТ*, 367 после этой фразы идет пробел, в автографе отсутствующий.

60. В узкоконтекстуальном смысле понятия «*абстрактного автора*» и абстрактного «*идеального слушателя*», возможно, являются здесь критической аллюзией к открывающему данную рабочую тетрадь конспекту рецензии В. Шмида на «Поэтику композиции» Б. А. Успенского (см. прим. 7). Сам же круг бахтинских идей о неправомерности понимания читателя как «зеркального» отражения автора, дублирующего его, о читателе как со-творце произведения и т. д., созвучен — с точки зрения «далеких контекстов» — ивановским «Мыслям о символизме» (ср.: «*...если... я, поэт, не умею... заставить самое душу слушателя петь со мною другим, нежели я, голосом..., если мой слушатель — только зеркало, только отзвук, только приемлющий, только вмещающий... тогда я не символический поэт... символизм есть искусство, обращающее того, кто его воспринимает, в* ***соучастника*** *творения...*» — *Вячеслав Иванов*. Собр. соч., Брюссель, 1974, т. 2, с. 606, 607).

61. Емкая формулировка бахтинского понимания *избытка* как категории, определяемой другостью, в его противопоставленности информационно-количественному пониманию избытка в структурализме (см. прим. 44 к *Т-2*).

62. В *ЭСТ*, 368 после этой фразы идет пробел, в автографе отсутствующий. Прямых оправдывающих этот пробел текстологических данных — напр. о перерыве в записях, смене их типа или новом тематическом замысле — нет, но место некоего «разрыва» в записях почувствовано в *ЭСТ* верно: со следующего абзаца начинаются никак формально не эксплицированные прямые конспективные аллюзии к статье М. М. Субботина. Определить этот конспективный фрагмент было невозможно, так как о существовании никогда не публиковавшейся субботинской статьи не было известно. Во время подготовки к изд. Собр. соч. М.М.Б. текст субботинской статьи с согласия автора предоставил, указав на наличие параллельных мест, А. А. Дорогов.

63. Данный абзац содержит очевидные аллюзии к переданной М.М.Б. для ознакомления и оценки летом 1973 г. А. А. Дороговым (см. преамбулу) машинописи не опубликованной статьи М. М. Субботина «*Произведение как смысловая система*». (Из последних опубликованных работ Мартина Михайловича Субботина см.: Теория и практика нелинейного письма. — ВФ, 1993, № 3; Гипертекст. Новая форма письменной коммуникации. — Итоги науки и техники. Сер. «Информатика», т. 18. М., 1994).

Ср. с бахтинскими записями следующий фрагмент из статьи Субботина «Произведение как смысловая система»:

«*Возможен взгляд на произведение — продукт творчества — как на систему внутренне согласованных смысловых связей, в которой знакомые всем смысловые образования (в частности, ценностные, эмоционально окрашенные) оказываются в большей или меньшей степени трансформированными, переосмысленными.*

При таком взгляде радикально преобразованные, новые для общественного сознания смыслы выступают как содержание произведения, именно с ним по преимуществу связано то новое и своеобразное, что вносит то или иное произведение...

Те семантические элементы, которые вошли в новую систему лишь незначительно модифицированными, образуют форму.

*Они **обеспечивают связь** с тем, что уже содержится в общественном сознании... они **делают возможным переход** к возникшим в произведении новым, еще **незнакомым** обществу смыслам и вводят таким образом новое содержание...*

Конечно, то, что сейчас предстает стабильным и формальным, некогда возникло в процессе коллективного или индивидуального творчества, представляло собой содержательные смысловые моменты. Форма вообще выступает как затвердевшее, шаблонизированное содержание, а в каждом отдельном произведении — как относительно «твердый», «поверхностный» слой единого, образующего это произведение смыслового поля...

В докапиталистические эпохи, по-видимому, вообще не было столь резкой грани между созданием и воспроизведением содержания. Смыслообразование совершалось преимущественно как ***культивирование****, как плавная постепенная модификация уже имевшихся в общественном сознании сложных семантических образований.*

Эти образования были вместе с тем моментами чрезвычайно широких систем, с бесконечным множеством связей — таких, как мифологические системы. Они возникали как результат общего, коллективного творчества, представляя собой как бы содержание единого произведения, создававшегося обществом в целом. Как и всякое содержание, оно было незатвердевшим, нетривиальным, не полностью фиксированным.

Индивидуальному сознанию оно предстояло как нечто лежащее в его глубинах, более или менее размытое, прозреваемое с большей или меньшей отчетливостью — короче говоря, как имплицитно данное содержание. В индивидуальных произведениях оно ***эксплицировалось*** *и* ***«культивировалось»****.*

Содержание, следовательно, некоторым образом предшествовало произведению» (с. 2-3 машинописи).

Факт аллюзий М.М.Б. к субботинской статье несомненен: в записях имеются дословные повторения индивидуально-авторских субботинских словосочетаний (прямые лексические совпадения в приведенных цитатах из Субботина подчеркнуты, смысловые совпадения выделены полужирным курсивом). Аллюзии к статье Субботина будут встречаться в записях и ниже.

Восприятие конспективных аллюзий к статье Субботина как «прямого слова» М.М.Б., — а именно таким было вынуждено быть восприятие текста *МГН* до обнаружения конспективно-диалогических фрагментов — неизбежно упиралось в прямо противоположные одно другому положения как в пределах одних и тех же фрагментов записей, причем на небольшом текстовом расстоянии, так и при сопоставлении разных фрагментов записей. Исходя из очевидных расхождений некоторых положений статьи Субботина с бахтинской позицией (см. ниже), имеющиеся прямые к ней аллюзии не могут расцениваться как простая «солидаризация» (не являются таковой и конспективные фрагменты из Аверинцева). Всегда конспектируя с определенной диалогической коррекцией, М.М.Б. мог фиксировать в этих аллюзиях к Субботину заинтересовавшие его смысловые нюансы в формулировке известных идей, мог в свойственной ему манере, соответствующей его философии языка, опробовать разные смысловые развороты этих формулировок и нюансов — с тем, напр., чтобы они вобрали чужой (бахтинский) голос, тем самым редуцировавшись и влившись в аксиологически преображенном виде в гибридную смысловую конструкцию, и т. п.

Главная из заинтересовавших М.М.Б. субботинских идей — о форме как застывшем содержании — не нова и для М.М.Б., и для тогдашнего литературоведения. Тезисы о форме как особом содержании, о системах и структурах плана содержания как имеющих прямое отношение к форме разнообразно варьировались в то время не только в структурализме, но и в других литературоведческих направлениях (см. напр. у Лихачева: «*...острая борьба живого и все обновляющегося содержания со склонной к внутреннему застыванию формой составляет внутреннюю силу развития реализма*» — *ПДЛ*, с. 430).

Самим М.М.Б. термины *форма* и *содержание* неоднократно «обыгрывались» в самых разных соответствиях и самых разных несовпадениях. Идею о застывании содержания в форме легко прочитать в бахтинской теории жанра (память жанра). М.М.Б. много писал на аналогичные темы еще в 20-е гг. (см., в частности, в «Проблеме содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» о необходимости понимать «*форму как форму содержания, и содержание как содержание формы*» — *ВЛЭ*, 70; примерно в это же время или чуть позже М.М.Б. готовил эту свою раннюю работу к публикации). Согласно этой работе (*ВЛЭ*, 32), вне отнесенности к содержанию, вне корреляции с ним форма не может быть эстетически значима и вообще не имеет никакого смысла и т. д.

Попутное текстологическое наблюдение: примерно в это же время фрагменты из «Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» подготавливались к публикации в «Контексте-73» под названием «К эстетике слова». В этой публикации имеется не совсем понятное по своему происхождению, а потому — и смыслу, обстоятельство: там, где в тексте самой работы говорится о двух вариантах критикуемого М.М.Б. снижения значимости содержания (о понимании содержания, во-первых, как лишь момента формы и, во-вторых, как лишь момента материала — *ВЛЭ*, 34), в «Контексте» говорится только о втором варианте — о понимании содержания как лишь момента материала (Контекст-1973. М., 1974, с. 270). Вариант толкования содержания как лишь момента формы оказался, таким образом, в этой публикации по неизвестным и непонятным причинам изъят. Это тем более непонятно, что далее, после фиксации версии о содержании как лишь моменте *материала*, идет — это и составляет странность публикации — текст, направленный на критику понимания содержания как момента *формы*.

Несомое формой содержание понималось М.М.Б. совершенно иначе, чем в статье Субботина: не как «*поверхностный слой смыслового поля произведения*» (с. 2 машинописи), но как зафиксированный в жанре, то есть в определенной эстетической форме, способ видения и восприятия мира, который существенно

влияет на само видимое и понимаемое. Ср., напр, из опубликованных в наст. томе в комментариях подготовительных материалов к «<Ответу на вопрос редакции “Нового мира”>» (Автограф первый): *«Особо важное значение имеет жанр. В жанре на протяжении веков его жизни накопляются способы, каноны <?> осмысления определенных сторон мира. Для писателя-ремесленника жанр служит шаблоном, большой художник пробуждает заложенные в нем смыслы... К этому нужно прибавить, что последующие эпохи не только раскрывают заложенные в произведении потенциальные смыслы, но и кое-что забывают, что знали и понимали современники»*. Ср. также противоположную субботинскому тезису бывшую концовку *МГН* из ее условной третьей части (теперь *РЛ-2*): *«Даже* ***прошлые****, т. е. рожденные в диалоге прошед<ш>их веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конченными), — они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальне<й>шего развития диалога, по ходу его, они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения»*.

Оказавшееся в составе псевдобахтинской работы *МГН* в качестве его прямого слова субботинское толкование формы как застывшего содержания ближе, таким образом, к неоднократно критиковавшейся М.М.Б. безлично-информационной интерпретации смысла в структурализме, а субботинская идея о преимущественной ценности тех новых смысловых образований, которые привносятся индивидуальным творчеством, ближе к также критиковавшейся М.М.Б. в этом пункте лихачевской концепции. Результаты творчества авторской индивидуальности локализуются Субботиным в новом «подлинном» содержании произведения, не связываемом с формой (с. 7); форма при этом теряет «самостоятельную ценность», ее включение «по инерции» в различные новые смысловые системы расценивается «как одно из нетворческих проявлений человеческой активности» (там же). В бахтинской же концепции автор и его созидающая активность локализуются не в содержании, но именно в форме в качестве ее «конститутивного момента» (*ВЛЭ*, 68-69 и др.). Достоевский сказал, по М.М.Б., свое «новое» — и притом содержательное — слово именно в новой жанровой форме полифонического романа, посредством которой он произвел обновленную рецепцию эстетических архетипов, а не в факте вовлечения в роман некоего инновационного информационного или аксиологического содержания. М.М.Б. мыслит здесь в русле Вяч. Иванова, разделявшего — в параллель терминам natura naturans и natura naturata,

использовавшимся и М.М.Б. (см. прим. 43), — понятия зиждущей и созижденной формы (ср. у Вяч. Иванова: *«Поэзия есть сообщение зиждущей формы через форму созижденную... Изначальная интуиция формы, требующей воплощения..., ее движения и превращения, наконец, ее исполнение и покой, суббота совершившегося бытия, — совершенство, в котором живы все последовательные содержания времени, а времени больше нет, — вот зарождение, развитие и конечная цель поэтического творения... в поэзии форма — всё; и всё, самое задушевное и несказáнное, претворяется без остатка в эпифанию формы, которая озаряет и обогащает душу полнее и жизненнее, чем какое бы то ни было «содержание»... <Ошибка в суждениях> проистекает из близорукого противопоставления некоего **что** и некоего **как**... искусство не есть механическое соединение какого-то **что** с каким-то **как**, а целостное двойное **как**, — т. е. как художник выражает и как он видит мир. <Ошибочно видеть> в форме лишь внешнее **как** выражения <и игнорировать> его внутреннюю форму* — «Мысли о поэзии», «Форма зиждущая и форма созижденная». — Собр. соч., т. 3. Брюссель, 1979, с. 668, 664, 677).

Имеющаяся в одном из предшествующих фрагментов данных записей бахтинская критика литературоведческого поиска автора «в выделенном из целого содержании», в то время как «больше всего» его присутствие ощущается «в форме», могла относиться и персонально к Субботину (см. прим. 40). Вводя тезис о подлинном содержании произведения как о новом для общественного сознания смысле (с. 1 машинописи), Субботин непосредственно связывает так понимаемое содержание с индивидуальным автором: *«Со временем идущие от индивидуального автора смысловые (выделено мною — Л.Г.) моменты становились более многочисленными, начинали приобретать самостоятельное значение. Именно в них концентрировалась все в большей степени ценность произведения как источника нетривиальных образований»* (с. 3-4). Рассмотрение же предшествующего (в застывших формах) произведению смысла как его содержания, а сферы индивидуально-авторского в произведении как его формы (второе, напомним, есть отдаленный и редуцированный смысловой аналог бахтинской локализации авторской активности «более всего» в форме) Субботин квалифицирует как влияние «призмы прежних представлений» (с. 4), соответствующих «докапиталистической эпохе» (с. 3). Только индивидуально-авторское «новое содержание» составляет, по Субботину, «подлинное содержание» произведений нового времени, которое существует «только как система взаимно определяющих друг друга смыслов» (с. 4). Эстетический акт, по Субботину, есть восприятие именно этой самостоятельно взятой и индивидуально-авторской «смысловой целостности как таковой», как «чистого движения в смысловой сфере» (с. 4). Формально

жанровая составляющая эстетического акта, акцентировавшаяся М.М.Б., здесь выпадает.

Статья Субботина, хотя она и занимала промежуточное положение между спорившими в то время сторонами, в ее исходных посылках и телеологии ближе (хотя и в как бы зеркальном отражении) к лотмановской идее о «структуре содержания», нежели к бахтинской позиции. Цитируя эту статью, М.М.Б. по сути вывернул в своем конспекте субботинскую идею «на аксиологическую изнанку»: то соотношение между формой и содержанием, которое в статье Субботина описывается как состояние предшествующих («докапиталистических») эпох и которое поэтому мыслилось как долженствующее быть преодоленным или как уже преодоленное, М.М.Б. трансформировал в фундаментальное общеэстетическое положение, отражающее вневременное архетипическое ядро литературы. Именно это акцентирует М.М.Б. в сформулированном Субботиным соотношении содержания и формы, а не ту выдвинутую самим Субботиным обратную такому пониманию альтернативу, согласно которой в новое время возрастает социальная ценность «нового», «подлинного», «чистого» содержания, «самостоятельно создаваемого личностью» (с. 4). Такого же рода содержательные редукции и аксиологические «перелицовки» субботинской позиции можно усмотреть и в других случаях бахтинских аллюзий к ней.

64. Редуцированное резюме с. 7 статьи Субботина, подготавливаемое в пользу появляющейся ниже (в следующем абзаце) положительной — «от себя» — переакцентуации сниженно понимаемой у Субботина категории символа. См. у Субботина: *«Смысловые образования, отличающиеся стабильностью и глубокой укорененностью в общественном сознании и общественной жизни, обладают вполне определенным и часто очень интенсивным эмоциональным воздействием... Такие ценностные смысловые образования преимущественно и образуют форму художественных произведений...»* Специально о сниженном толковании символа Субботиным см. прим. 66.

65. Отсылка к конспектированной выше энциклопедической статье Аверинцева «Символ». См, напр.: *«От мифа символ унаследовал его социальные и коммуникативные функции... По символу опознают и понимают друг друга «свои»... В символе есть теплота сплачивающей тайны...»* (ук. соч., стб. 827; возможно, в данной отсылке прямо подразумевалась последняя из этих аверинцевских фраз, поскольку выше она была законспектирована М.М.Б.).

66. Данный абзац в целом имеет показательное для понимания специфики бахтинских конспектов чужих работ гибридное смысловое строение, включающее три «голоса» — субботинский,

аверинцевский и диалогически окольцовывающий их бахтинский.

Первая часть абзаца (вплоть до слов «общими условиями жизни») является прямой аллюзией к Субботину: «*Если собственно семантическая сторона смысловых образований универсальна по своему характеру, т. е. принципиально может стать доступной любому индивидуальному сознанию, то их устойчиво ценностный аспект значим лишь для индивидов, связанных какими-то общими условиями жизни, объединенных в те или иные социальные группы*» (с. 7 машинописи).

Далее, на шве внутри фразы, М.М.Б. возвращается к пониманию «символа» в аверинцевской энциклопедической статье, то есть как бы скрещивает (или сопоставляет) два конспектировавшихся им текста.

Конец же абзаца — собственно бахтинский («*Здесь имеет место приобщение, на высших этапах — приобщение к высшей ценности, в пределе — абсолютной*»). Эта концовка, с одной стороны, продолжает и заостряет исходное направление аверинцевской идеи до не звучавшей там прямо «абсолютной ценности», с другой — резко перелицовывает аксиологию субботинской идеи.

Для иллюстрации произведенных в записях диалогических наслоений, в частности, модальной «высоты» этой бахтинской концовки (*приобщение к высшей, в пределе абсолютной, ценности*) по сравнению с «низкой» модальностью субботинской статьи, приведем дальнейшее развитие в ней только что законспектированного М.М.Б. абзаца. «*Символы*, — продолжает Субботин, — *приобщают индивида к одним группам и отделяют от других* (понятие «приобщения» не имеет здесь — как в записях М.М.Б. — модально возвышенной окраски, будучи дано в приземленно-нейтральном смысле — Л.Г.). *В эпохи, когда индивид, его деятельность в значительной степени растворялись в таких групповых связях, опосредование человеческой активности символами было чем-то естественным и нормальным. Возрастание роли символики в современном буржуазном обществе видимо отражает стремление преодолеть ставшие неэффективными узко-функционалистические, узко-рациональные формы деятельности. Но создавая некоторые возможности внеутилитаристского проявления, символика — как форма детерминации деятельности — канализирует эти проявления, снижает самостоятельность индивидов, втискивает их в часто уже внешние для них системы групповых связей.*

Приверженность к образу жизни определенной социальной группы и символизация этой приверженности не всегда должны вызывать умиление.

Когда вещи «кричат» о социальной принадлежности и образе жизни тех, кто ими пользуется, они создают утомительный шум,

раздражающий малой интересностью этой столь активно сообщаемой информации...

Система самостоятельно предъявляемых, не вводящих какого-либо содержания символов образует то, что можно назвать пустой формой...» (с. 7-9 машинописи; все выделения сделаны мною — Л.Г.).

М.М.Б. строит из чужих голосов своего рода аксиологические качели, амплитуда которых, устанавливаемая им посредством диалогического скрещения двух конспектируемых текстов, простирается от символики как «пустой формы» — до символов как средства приобщения к высшей, в пределе — абсолютной, ценности. При этом сам термин «символ» сохраняет свою терминологическую инородность для бахтинских текстов.

67. Возможно, что внешним поводом для появления традиционной бахтинской темы об интонациях в данном месте записей также послужила статья Субботина. Говоря о значении *«отличающихся стабильностью и укорененностью в общественном сознании и общественной жизни»* (с. 7) разного рода эмоционально-ценностных образований, что было зафиксировано М.М.Б. выше, Субботин имеет при этом скорее всего в виду конкретные и в прямом смысле семантические образования, перешедшие в формально-языковое инобытие, т. е. в устойчивые лексико-семантические формы, с которыми можно оперировать как с некими *«жесткими элементами»* (с. 5). М.М.Б. же вводит здесь свою константную идею о том, что ценностно-эмоциональные образования не обязательно получают формальную лексико-семантическую закрепленность, что они могут иметь свое особое чисто интонационное бытие, и потому не полностью имманентизироваться в семантическую «структуру» произведения, продолжая тем не менее влиять на его смысл. Интонационный аспект, о котором говорит здесь М.М.Б., прямо в статье Субботина не затрагивается. Ограничиваясь закрепленными смыслами, Субботин высказывает близкий к структурализму (в его понимании М.М.Б.) и, следовательно, подпадающий под соответствующую бахтинскую критику тезис о том, что *«возникая как результат радикальных переосмыслений, содержание имманентно произведению, не вносится в него, не предшествует ему»* (с. 2 машинописи). Здесь отсекается вся та смысловая сфера, которая связывалась М.М.Б. с творчески-привносящей ролью слушателя и с разного рода контекстами (предшествующими, предвосхищаемыми, близкими, далекими, интонационными и др.), то есть анализ содержания «замыкается» Субботиным — аналогично методике структурализма — в произведение (текст), направляясь только на систему его внутренне согласованных семантических связей. Такое «замыкание» было объектом бахтинской критики на протя-

жении всех рабочих записей. В данном месте М.М.Б. иллюстрирует свое понимание ошибочности «замыкания в текст» через понятие интонационно-ценностного контекста, «существующего» вне текста, но диалогизирующего его смысл и восприятие (в других местах М.М.Б. акцентирует, в противовес идее замыкания в текст, наличие межтекстовых диалогических отношений семантической природы).

68. Отчетливое выражение одного из центральных тезисов бахтинской философии языка — разделения тематической (лексико-семантической) и тональной (интонационной) форм выражения авторской позиции (это разделение существенно, в частности, для различения монологического и полифонического романов — см. преамбулу к *Т-3*).

69. В *ЭСТ*, 370 после данной фразы дан пробел, в автографе отсутствующий.

70. На этом месте заканчивается фрагмент, вырванный из *Т-4* и помещенный в искусственно составленный псевдоавтограф *МГН* в качестве его первого и самого объемного «куска». То, что ранее публиковалось как продолжение *МГН*, является записями на разрозненных листах, публикуемыми в наст изд. как *РЛ-1* и *РЛ-2*.

Нижеследующие примечания даются к записям в самой *Т-4*, идущим следом за вырванными из нее 28 страницами.

71. Книга поэта и литературного критика Ю. Терапиано «Встречи» вышла в Нью-Йорке в 1953 г. В книге отражена атмосфера духовной и литературной жизни в эмиграции с 1925 по 1939 гг. Согласно послесловию от издательства, Терапиано являлся постоянным участником собеседований «Зеленой Лампы» — общества, основанного в Париже Д. Мережковским и З. Гиппиус (ук. соч., с. 203). «Зеленая Лампа» задумывалась, по Терапиано, как своего рода тайное общество, нечто вроде «инкубатора идей». Название было выбрано «с умыслом»: по аналогии с «Зеленой Лампой» — петербургским кружком начала XIX века, в котором участвовал А. С. Пушкин (с. 46). Стенографические отчеты заседаний парижской «Зеленой Лампы» некоторое время публиковались в ж. «Новый Корабль», откуда Терапиано приводит в своей книге два таких отчета, в том числе (из № 4 за 1928 г.) — о состоявшейся в 1927 г. «Беседе V» на тему «Есть ли цель у поэзии?». «Докладчиком» был Г. В. Адамович, а брат М.М.Б. — Н. М. Бахтин — принял участие в обсуждении (вместе с З. Гиппиус, В. В. Вейдле, Д. С. Мережковским).

Н. М. Бахтин возражал Адамовичу, утверждая среди прочего, что поэзия не уход в *нирвану*, не приятное *«состояние»*, а — *«по прямому смыслу слова» — «действие, даже действие по преимуще-*

ству». Согласно Н. М. Бахтину, *«весь аппарат стиха с его нарастающей повторностью ритма есть аппарат магический»* (с. 75). Поэзия — живая сила, *«заклинательная формула, вызывающая в мир некие силы, носитель энергии, непрерывно излучающейся в жизнь... Только тот, кто делает мертвую куклу, может быть уверен, что она до конца останется такой же, какой он ее сделает... Кто создает живое, тот должен сознавать, что рано или поздно он будет не в силах связать его своим заданием, потеряет власть над ним»* (с. 76). *«Как человек, поэт должен твердо определить себя, свою личность, свою веру. В то же время он должен знать, что создает нечто, что больше его самого...»* (с. 77).

В качестве примера возможных «братских» перекличек воспроизведем фразу М.М.Б. из *Т-3*: *«Поиски собственного слова на самом деле есть поиски именно не собственного, а слова, которое больше меня самого...»*.

Этот и следующий абзацы в *ЭСТ* отсутствуют.

72. Данный абзац был введен в состав *Зап.* (*ЭСТ*, 352). Начиная с него, записи ведутся новой ручкой.

73. Конспект А. А. Ухтомского в *ЭСТ* отсутствует. В законспектированных М.М.Б. цитатах все выделения принадлежат Ухтомскому. Не приведенные М.М.Б. страницы из публикации писем Ухтомского указаны в соответствующих прим.

Не исключено, что с чтением этой публикации связана та сноска на доклад Ухтомского о хронотопе (1925 г.), которую М.М.Б. вставил при подготовке *Хрон.* (*ВЛЭ*, 235). Можно, следовательно, предполагать, что работа над *Хрон.* велась позже или одновременно с ведением данных записей.

74. У Ухтомского: *«Наши доминанты, наше поведение стоят между нами и миром, между нашими мыслями и действительностью»* (ук. соч., с. 253).

75. Ухтомский, ук. соч., с. 255. Далее одна страница в тетради оставлена незаполненной.

76. Необычное для М.М.Б. начало абзаца — *«Контекст и Код»* (в слове *Код* первая буква вне сомнений прописная). Этот абзац был включен в состав *Зап.* (*ЭСТ*, 352), но слово *«Код»* было там дано со строчной буквы.

Возможно, что эта амбивалентно построенная формулировка является фиксацией отдельного замысла и что ниже предполагалось развитие этой темы (абзац записан в начале новой страницы, а после него и эта и следующая страницы оставлены незаполненными; оставлена пустой также и предыдущая страница — возможно, на ней резервировалось место для предполагаемого продолжения конспекта Ухтомского). О бахтинском понимании категории «контекст» в ее связи с «кодом» см. прим. 7 к *РЛ-1*.

77. По всей видимости, это заготовка авторского предисловия к подготавливавшемуся в 1973 г. сборнику работ, впоследствии с разного рода изменениями воплотившемуся в *ВЛЭ*, но сначала имевшему другие рабочие названия, напр., «К вопросам методологии эстетики словесно-художественного творчества». Так во всяком случае называется этот сборник в хранящемся в *АБ* отзыве Г. Фридлендера, направленном в издательство «Художественная литература». Отзыв датирован 26 декабря 1973 г., и в нем наряду с высокой оценкой творчества М.М.Б. и рекомендацией к публикации содержатся пожелания изменить название сборника, расширить его статейный состав, написать новое предисловие, а также критика распространенных попыток «облыжно записать» М.М.Б. в сторонники структурализма (с. 2 машинописи; об отношении Г. Фридлендера к бахтинской полифонической концепции см. преамбулу к *Т-3*). Если данная бахтинская заготовка предисловия действительно связана с этими переговорами с издательством, то последние записи в *Т-4* могут, следовательно, датироваться началом 1974 г. Если же верна такая датировка, то имеющуюся в комментируемом фрагменте известную бахтинскую формулировку о том, что его концепцию *«нельзя отнести к определенному направлению (структурализму)»*, можно рассматривать как единственную в рабочих записях бахтинскую реакцию на выпущенный в его честь сборник «Труды по знаковым системам». VI. (Тарту, 1973). В открывающей сборник статье Вяч. Вс. Иванова «Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики» есть прямое утверждение такого рода: *«Если принять то противопоставление «чистого» формализма... и структурализма, которое было выдвинуто Леви-Строссом..., то как самого Проппа в его работах 40-х гг., так и Бахтина следует отнести не к формальному, а к структурному направлению...»* (ук. соч., с. 40). Впрочем, и эта возможная аллюзия к юбилейному тартускому изданию остается чисто гипотетической (М.М.Б. причисляли к ученым, стоявшим у истоков структурализма, и ранее — см. напр., статью Лотмана в ВЛ, 1967, №1, с. 94). М.М.Б., конечно, был знаком с обоими (тартуским и саранским) юбилейными сборниками, но прямых текстологических подтверждений этого не имеется (в единственном хранящемся в *АБ* подарочном — в особой тисненой обложке — экземпляре тартуского сборника помет М.М.Б. нет).

В комментируемом абзаце имеется косвенное подтверждение того, что статьи о романе не расценивались самим М.М.Б. — как это иногда делалось в литературе (см. преамбулу к *Т-3*) — в качестве данного им компромиссного ответа на критику полифонии, в котором как бы была снята концептуальная граница между монологическим и полифоническим романом. В сборнике, заготовкой предисловия к которому является данный абзац, предполага-

лось полностью печатать статьи о романе, и в этой черновой версии предисловия говорится не только о *«любви к вариациям и многообразию терминов»* (на что чаще всего обращалось внимание), но и о *«единстве»* становящейся (развивающейся) идеи.

78. См. прим. 77.

79. Данный, заключительный, абзац *Т-4* написан черной (а не синей — как заготовка предисловия к сборнику) шариковой ручкой.

Не исключена вероятность, что в первой фразе абзаца содержится описка и что ее следует читать обратным образом: вместо *«Изучение моментов произведения как явлений самой действительности, а не как элементов структуры произведения»* читать: *«Изучение моментов произведения не как явлений самой действительности, а как элементов структуры произведения»*. Дело не столько в том, что в противном случае сама первая фраза становится своего рода загадкой — ее можно было бы разгадать (М.М.Б. часто начинает в рабочих записях абзацы не «от себя», а с констатации спорной для него точки зрения), сколько в том, что «повисает» смысл следующих предложений. Так, во втором предложении говорится, что *«при этом»* сама внехудожественная действительность сохраняет все свое значение (получается: изучение моментов литературного произведения как явлений внехудожественной действительности сохраняет значение внехудожественной действительности) и избавляется от «наивно-реалистического ее понимания» (но о «наивно-реалистическом понимании» говорится обычно как раз тогда, когда моменты произведения — герои, события — изучаются как явления самой действительности). В предпоследнем предложении описывается, как должна быть понята *«для этого»* структура (не просто как комбинация материальных знаков), то есть — получается — структура должна быть понята так для того, чтобы понимать моменты произведения как «явления самой действительности». Но если герои и события произведения понимаются как «явления самой действительности», вопрос о том, как понимать «для этого» структуру произведения, не релевантен.

Если принять версию об описке, данный бахтинский абзац получает обычную для рабочих записей диалогическую смысловую структуру: в первом предложении безоценочно констатируется в номинативном предложении чужая позиция (тезис структурализма о необходимости изучать все моменты произведения как элементы структуры), затем фиксируется позитивный аспект этой позиции (возможность уйти от «наивно-реалистического» понимания отражения «действительности» в произведении), а в конце вводится критика изложенной в первом предложении чужой позиции (предлагается пересмотреть само базовое для струк-

турализма понятие «структуры»). Дополнительным аргументом в пользу такого понимания является сходство отмеченного здесь позитивного аспекта структурализма с тем, что в *РЛ-2* будет названо имеющейся на фоне принципиальных расхождений «общностью» позиций самого М.М.Б. и структурализма: ***«Общность борьбы с наивным реализмом и отвлеченной философичностью»*** (отмечено в прим. 10 к *РЛ-2*).

«РАЗРОЗНЕННЫЕ ЛИСТЫ» (*РЛ*)

В настоящий блок помещены сохранившиеся в архиве разрозненные листы с рабочими бахтинскими записями, относящимися к концу 60-х или началу 70-х гг. Поскольку они не поддаются точной датировке в смысле очередности написания, последовательность публикации этих разрозненных записей в значительной степени произвольна. Всего таких разрозненных записей пять, и каждой их них присвоен соответствующий очередности публикации номер: *РЛ-1, РЛ-2* и т. д.

РЛ-1

Настоящие записи ранее публиковались (с пропусками) в *ЭСТ*, 370-372 в качестве второй части *МГН* вслед за фрагментом, взятым из *Т-4*. Поскольку факт существования *МГН* дезавуирован (см. общую преамбулу к «Рабочим записям 60-х — начала 70-х годов» и преамбулу к *Т-4*), в настоящем издании данные записи публикуются отдельно.

Записи были сделаны не ранее ноября 1973 г. (в них имеется ссылка на статью В. В. Кожинова, опубликованную в «Лит. газете» от 31 октября 1973 года). Так как первый фрагмент твердо датируется началом лета 1973 г. (см. преамбулу к *Т-4*), между первым и вторым фрагментами, попавшими в состав *МГН*, имеется, таким образом, временной разрыв не менее нескольких месяцев. Судя по отсутствию вторичных помет и большому количеству описок, данная рукопись — как и первый попавший в *МГН* фрагмент из *Т-4* — впоследствии не перечитывалась М.М.Б.

Автограф представляет собой два двойных (не вложенных друг в друга) тетрадных листа, из восьми страниц которых полностью исписаны синей шариковой ручкой шесть. Эти шесть страниц пронумерованы рукой М.М.Б. Судя по проходящему по всем страницам идентичному надрыву и по беззаголовочному началу записей, страницы могли быть вырваны из тетради — но откуда именно, установить не удалось (в *АБ* не сохранилось тетради, совпадающей по внешним приметам с данными листами). Явные описки при публикации исправлены.

Листы были написаны, видимо, в один прием, во всяком случае, — на одну тему, которая вполне может быть обозначена как «философские основы гуманитарных наук» или «методология гуманитарных наук», хотя ни одно из этих названий в самих записях не фигурирует. О том, что, несмотря на отсутствие заголовка, это разработка единой темы, говорит произведенная М.М.Б. нумерация четырех смысловых пунктов, которые, по-видимому, можно рассматривать как своего рода краткий план возможной работы на такого рода тему. В этих пунктах номинированы (без развития) практически все связанные с этой темой главные бахтинские идеи, известные из всей совокупности рабочих записей (овеществление и персонификация как два предела, диалогическое понимание принципа дополнительности, свое и чужое слово, двусубъектность гуманитарного мышления, проблема понимания, «я-для-себя» как неотчуждаемое ядро личности, принцип вненаходимости, хронотопический аспект в понимании, различие точности и глубины понимания, проблема контекстов понимания, неисчерпаемость и бессмертие смысла, незавершимость диалога, малое и большое время). Исходя из содержания, именно данные записи, а не содержащий объемные конспективные записи фрагмент из *Т-4*, могут предположительно расцениваться как целенаправленная подготовка к работе по «методологии гуманитарных наук» — если, конечно, таковая действительно входила в замыслы М.М.Б.

Возможно также, что именно данные записи были, судя по количеству аллюзий, сделаны в связи с перечитыванием текста «К философским основам гуманитарных наук» — автографа, найденного в архиве, показанного, по свидетельству В. В. Кожинова, М.М.Б. и ставшего, согласно версии *ЭСТ*, «исходным материалом» для написания в 1974 г. *МГН* (*ЭСТ*, 409).

1. *Платон*. Федр. В переводе А. Н. Егунова: «*Извини меня, добрый друг, я ведь любознателен, а местности и деревья ничему не хотят меня научить, не то, что люди в городе*» (*Платон*. Соч. в 4-х т., М., 1970, т. 2, с. 163). Атрибутировано в *ЭСТ*, 412.

2. Ср. зачин в «К философским основам гуманитарных наук»: «*Познание вещи и познание личности. Их необходимо охарактеризовать как пределы...*» (*т. 5*, 7) Аналогичная формулировка есть также и в первом попавшем в *МГН* фрагменте *Т-4*: «*Нельзя забывать, что вещь и личность — **пределы**...*» (см. фрагмент, отмеченный в прим. 48 к *Т-4*).

3. В рукописи: «*геренрализующие теmоды*». Эта и другие не отмеченные в прим. и исправленные в публикации описки свидетельствуют, что М.М.Б. не перечитывал данные записи впоследствии.

4. В *ЭСТ*, 370 фраза «*Первичное знание, которое человек имеет о себе самом» (Э. Косериу)*» опущена.

Это место наглядно иллюстрирует специфику самих рабочих записей и характер вторичного обращения к ним М.М.Б. Данная цитата из Косериу «попала» сюда скорее всего не из самого Косериу, а из сделанного М.М.Б. несколькими годами ранее конспекта его работы «Синхрония, диахрония и история» (Новое в лингвистике, вып. 3. М., 1963, с. 268 — см. прим. 11 к *Т-2*). Хотя формально конспект Косериу не был в *Т-2* эксплицирован (см. прим. 5 к *Т-2*), М.М.Б. приводит здесь это место с точным указанием автора, т. е. скрытые конспекты в рабочих записях трудноуловимы только для постороннего взгляда.

5. См. *Блок М.* Апология истории или ремесло историка. М., 1973 (атрибутировано в *ЭСТ*, 412).

6. Сжатая формулировка, фиксирующая специфику бахтинского понимания персонализма на фоне тогдашнего литературоведения. По М.М.Б., персонализация есть не просто утверждение самостоятельной ценности индивидуальной личности (напр., *автора* — в его виноградовско-лихачевском понимании) и не разного рода моно-типологические обобщения вплоть до «*сознания вообще*» (как в структурализме), а одновременное с «я» полагание в качестве фундаментальной персоналистической ценности межличностных отношений («я» и «другой», «я» и «ты»). Индивидуация и диалогизм у М.М.Б. — две взаимосвязанные стороны персоналистической идеи, распространяемой не только на сферу философского понятия «субъект», но и на сферу «объекта».

7. Понятие «*контекста*» постепенно набирает в бахтинских рабочих записях терминологическую силу, превратившись в особую категорию, отражающую одновременно индивидуально-личный характер каждого высказывания и диалогический характер его смысловых связей с другими высказываниями.

Формально бахтинская категория *контекста* может восприниматься как имеющая прямое отношение к новому одноименному периодическому изданию того времени по проблемам литературной теории (в каждом выпуске этого издания, начиная с самого первого, печатались статьи М.М.Б.: «Контекст-1972» — «Рабле и Гоголь»; «Контекст-1973» — «К эстетике слова»; «Контекст-1974» — «К методологии литературоведения»). Вынесенное в название этого издания понятие «*контекста*» задумывалось его создателями как прямая оппозиция понятию «*текст*» в структурализме (см. об этом вступительную статью к первому выпуску — «Контекст-1972», М., 1973). Хотя бахтинский «контекст» также, несомненно, противостоял «тексту» структурализма, однако бахтинское понимание «контекста», взятое в его

полном объеме, в не меньшей мере противостояло и т. н. «традиционному» литературоведению, от лица которого велся в этом периодическом издании спор со структурализмом.

«Контекст» в бахтинском его толковании (так же, как *персонализм* — см. пред. прим.) был диалогически заострен одновременно в двух направлениях. С одной стороны, он был непосредственно терминологически противопоставлен *«тексту»* и монотипологическому толкованию *внетекстовых* связей в структурализме. См., напр., о внетекстовых отношениях как *«отношениях текста к внешним структурам»* обобщенно-безличного («социально-исторического, национального, психолого-антропологического») типа и о естественной в таком случае идее *«типологии внетекстовых связей»* в кн. Ю. М. Лотмана «Структура художественного текста» (М., 1970, с. 343, 358, 345 и др.). Целенаправленность подчеркиваемого М.М.Б. терминологического соседства понятий «контекст» и «текст» выражалась и в распространении этого конкурирующего соседства на ассоциативные смысловые связи. В какой мере и поскольку «структура текста», и «внетекстовые структуры» коррелировали в структурализме с понятием *кода* (см., напр., у Лотмана — там же, с. 358 и др.), в той мере и постольку бахтинский «контекст» вступал в дискуссионные отношения и с понятием «кода». Ср. в этом смысле бахтинскую формулировку специальной темы *«Контекст и Код»*, в рамках которой код определяется как нарочито умерщвленный (т. е. деперсонализированный, а затем и типологизованный) контекст (отмечено в прим. 76 к *Т-4*). Однако, с другой стороны, бахтинский «контекст» противостоял и изолированному акцентированию индивидуально-личностного начала в т. н. «традиционных» теориях реализма, в которых в качестве контекста произведения выступали либо овеществленно понимаемая «объективная действительность», либо узко понимаемая «эпоха» создания произведения, не учитывающие «далеких», вплоть до архетипических, контекстов и абстрагированные от диалогических отношений. Бахтинская критика методологической неопределенности категории *«эпоха»* в традиционном литературоведении — это функциональный аналог бахтинской критики понятия *«текст»* в структурализме. Эта двунаправленность зиждилась на едином концептуальном основании (антимонологизм). Совпадали даже формулировки контраргументов: одновременно и схожим образом критиковалось и *«замыкание в тексте»*, и *«замыкание в эпохе»* (подробнее см. преамбулу и прим. к *«Ответу...»*).

8. В *ЭСТ*, 371 после этой фразы дан пробел, в автографе отсутствующий.

9. Начало фиксации четырех пунктов, которые можно рассматривать как подготовительный план к неосуществленной работе о «методологии гуманитарных наук» (см. преамбулу).

10. Поскольку *отчуждение* взято здесь в кавычки, можно предполагать, что в данном случае имелось в виду не столько общее понятие отчуждения, сколько его конкретное применение в каком-либо тексте. Возможно, здесь подразумевалось использование этого понятия в статье В. В. Кожинова «Не соперничество, а сотворчество» (Лит. газ., 1973, 31 окт.), на которую чуть ниже М.М.Б. сошлется. «*Очеловечивание природы*, — пишет Кожинов, — *в конечном счете было обусловлено — хотя это и может на первый взгляд показаться странным — отчужденностью* (выделено мною — Л.Г.), *которая объясняется, в свою очередь, необходимостью непрерывной борьбы не на жизнь, а на смерть с природными силами. Пока шла эта жестокая борьба, человек мог, так сказать, найти примирение с природой и духовно освоить ее, лишь наделяя природные силы человеческими свойствами*» (там же, с. 351). Если аллюзия восстановлена верно, то комментируемую бахтинскую фразу следует понимать в том смысле, что отчуждение отличается от овеществления тем, что оно приводит к как бы «не натуральной» (не соответствующей исходной сущности) форме «персонализации» — к «очеловечиванию».

Ниже, в 3 пункте, где идет прямая ссылка на эту кожиновскую статью, М.М.Б. введет в рассуждение и отсутствующую здесь «природу», применяя к ней не кожиновские понятия отчуждения и, соответственно, очеловечивания, а свои исходные понятия овеществления и персонификации.

11. Возможная аллюзия к «К философским основам гуманитарных наук»: «*Различные пласты души в разной мере поддаются овнешнению. Неовнешняемое художественное ядро души (я для себя)*» (*т. 5*, 9).

12. Ср. в «К философским основам гуманитарных наук»: «*Критерий здесь не точность познания, а глубина проникновения*» (*т. 5, 7*). Ср. также с первым попавшим в *МГН* фрагментом из *Т-4*, где понятие «*глубины*» инициировано чтением Аверинцева и оппозиция «*глубина — точность*» отсутствует (см. прим. 31 к *Т-4*).

13. См. *Кожинов В.* Не соперничество, а сотворчество. — «Лит. газ.», 1973, 31 окт. (атрибутировано в *ЭСТ*, 412).

Прерывая последовательность пунктов намечаемого плана, М.М.Б. возвращается здесь к теме первого пункта (овеществление и персонификация), расширяя его за счет введения обсуждаемой Кожиновым проблемы «природы» и ее «очеловечивания» (см. прим. 10). М.М.Б. выделяет здесь, условно говоря, три «этапа»: 1) наивная мифологическая персонификация природы,

2) эпоха ее овеществления и 3) современная стадия персонификации «*без потери овеществления*». В кожиновской статье и сама «схема», и критерии ее построения иные: говорится об «*очеловечивании*» природы или «*антропоморфизме*» первобытного художественного сознания, о *развитии этой же традиции антропоморфизма «вплоть до XX века»* и о совершенном Пришвиным переломе, фиксирующем «*равновесие сил человека и природы*» (цит. по: *Кожинов В.* Размышления о русской литературе. М., 1991, с. 350-351). Выделяемая М.М.Б. эпоха «овеществления» и само понятие «овеществления» у Кожинова отсутствуют; их логическое место занимает понятие «очеловечивания», которое, вероятно, понималось М.М.Б. как ненатуральная персонификация, являющаяся следствием отчуждения (см. выше, в первом пункте, об отличии овеществления от отчуждения).

Говоря о «современной» стадии персонификации природы, М.М.Б. вставляет сюда в скобках и «человека»: «*Современная стадия персонификации природы (и человека)*», т. е. расширяет пространство кожиновской темы о природе до общефилософского поля, вводя в нее отзвук принципиального расхождения своего понимания персонализма с узким, с его точки зрения, пониманием личностного принципа, напр., в виноградовско-лихачевском литературоведении, где индивидуация личности автора совмещается с его овеществлением в «образе автора». «*Без потери овеществления*» — это здесь у М.М.Б. не гармоничное равновесие, а негативный нюанс современного отечественного персонализма.

14. Здесь кончается второй фрагмент, введенный в искусственно составленный автограф *МГН*. После него и перед началом третьего фрагмента, являющегося отдельным автографом (см. *РЛ-2*), в *ЭСТ*, 372 поставлен пробел.

15. Последняя запись (не воспроизведенная в *МГН*), на которой автограф обрывается. Айвор Армстронг Ричардс (1893-1982) — английский теоретик литературы, один из основателей «новой критики». Возможно, М.М.Б. предполагал записать выходные данные какой-либо из его работ. Страница, в начале которой стоит имя Ричардса, в отличие от других не пронумерована М.М.Б.

РЛ-2

Записи публиковались (не полностью) в составе *МГН* (*ЭСТ*, 372-373).

Автограф представляет собой три листа писчей бумаги стандартного для пишущих машинок формата. Все три листа согнуты пополам, вероятно, вместе, но перед этим сложены неровно —

края не совпадают, один лист перевернут. Текст на всех трех листах написан одной синей шариковой ручкой. Первый лист исписан полностью с обеих сторон, остальные два — с одной стороны и не до конца. Страницы пронумерованы простым карандашом, но не подряд, а по отдельности: на каждом листе нумерация начинается с единицы, причем пронумерованы только исписанные страницы. Скорее всего нумерация была произведена публикаторами при подготовке автографа к изданию. Явные описки в публикации исправлены.

Данные записи, никак текстологически и непосредственно тематически не связанные с *Т-4* и *РЛ-1*, были введены в искусственно составленный автограф *МГН* в качестве его третьей части. Судя по количеству описок (некоторые отмечены в прим.), эти записи — так же, как и два других вошедших в *МГН* автографа — не перечитывались М.М.Б. впоследствии.

Возможно, эти записи на отдельных листах были сделаны в качестве заготовок к ответам на заданные М.М.Б. в письменном виде вопросы о его отношении к формализму и структурализму. Автограф вопросов сохранился в *АБ*. Вопросы записаны на отдельном листе разборчивым крупным почерком. Автор вопросов не установлен (по некоторым нюансам в формулировках можно предполагать, что вопросы были заданы иностранцем). Приводим вопросы полностью:

«1. Недавно мне довелось беседовать с профессором Романом Якобсоном. Говоря о русской формальной школе, он называл Ваши исследования о Достоевском и Рабле, чрезвычайно высоко оценивая обе работы. Как Вы сами определяете свое место в том направлении, которое известно во всем мире как «русская формальная школа»?

2. Ваши работы, как повсеместно признано, оказали значительное влияние на сегодняшних западных структуралистов. Ваше отношение к структурализму?

3. Не находите ли Вы в каких-либо произведениях современной литературы — советской и зарубежной — отголосков своих теоретических открытий?»

Начало первых двух абзацев данных бахтинских записей прямо соответствует формулировке первых двух вопросов (третий вопрос оставлен без внимания).

Датировка записей затруднена. Очевидно, что они были сделаны в «московский период», возможно — в его начале. В пользу такой датировки говорят косвенные факты, напр., содержательные, а иногда и прямо словесные совпадения (отмечены ниже в соответствующих постраничных прим.) с автографами заготовок «<Ответа на вопросы редакции “Нового мира”>», написанными в середине 1970-го г. Если эта датировка верна, то третий попав-

ший в состав *МГН* автограф еще более раздвигает временные рамки написания трех частей как бы «одной» работы: первый фрагмент датируется летом 1973 г., второй — концом 1973 или началом 1974, третий — 1970-м г.

Дополнительные комментарии к бахтинским высказываниям о структурализме см. в прим. 27 к *Т-1*, прим. 19, 38, 40, 42, 44, 47-49, 52-54, 70 к *Т-2*, в преамбуле к *Т-3*, в прим. 49 к *Т-4*.

1. В рукописи: «*пониманимание*».

2. Имеется в виду статья «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве».

3. В рукописи: «*не мопинание*» .

4. Один из основных, воспроизводящихся на протяжении всех рабочих записей 60-х — 70-х гг. бахтинских упреков структурализму.

По этому пункту спор шел с обеих сторон. М.М.Б. на протяжении всех записей и, видимо, в устных беседах оспаривал замыкание анализа в текст и выдвигал тезис об открытости текстов (эпох, культур, сознаний и пр.), вступающих между собой в диалогические отношения, которые постоянно обновляют смыслы входящих в произведение семантических структур и, соответственно, смысл произведения в целом. См. в настоящих записях ниже: «*целое, но такое, которое может быть понято не в себе (имманентно), а только в соотношен<ии> с другими целыми*» (подробнее о бахтинской позиции в этом вопросе см. прим. 27 к *Т-1*).

Структуралисты, напротив, рассматривали все концепции, в которых так или иначе не обосновывалась семантическая самодостаточность и синхроническая целостность текста, то есть содержательная целостность предмета исследования, как методологически обреченные на неудачу. М.М.Б. скорее всего расценивался структуралистами как автор именно такой концепции. См., напр., показательную в этом смысле вступительную статью Ю. Лотмана, предваряющую публикацию работ О. М. Фрейденберг в шестом выпуске «Трудов по знаковым системам», то есть в выпуске, посвященном М.М.Б. Не проводя между методологическими постулатами Фрейденберг и М.М.Б. полной параллели, но указав на имеющееся сходство в их концепциях, Лотман, видимо, завуалированно все же дает здесь понять, что многое из сказанного им о Фрейденберг может быть отнесено и к М.М.Б. Не исчерпываясь этим направлением полностью, позиция Фрейденберг, по Лотману, может все же рассматриваться в рамках марризма. Центральное же «направление научной мысли» марризма было, по Лотману, «*прямо противоположно одной из основных тенденций, характеризовавших гуманитарные науки XX века. Если эту тенденцию можно определить как вторжение лингвистических*

методов в неязыковые дисциплины (а именно таким и был исходный постулат раннего структурализма — Л.Г.), *то для марризма характерна агрессия неязыковых методов в область языкознания* (здесь вполне могла иметься в виду в том числе и бахтинская металингвистика — Л.Г.). *Направление это оказалось исторически бесплодным...*» (*ТЗС-6*, 482). С другой стороны, Лотман отмечает «*заслуживающий серьезного внимания*» интерес направлений такого рода к архетипическим (фольклорным и мифологическим) семантическим компонентам (здесь вполне могла иметься в виду бахтинская карнавальная концепция), в жертву которым был принесен язык. Если формализм выдвинул на первый план синхронно-структурную, синтагматическую структуру текста, в результате чего «*имманентно-реляционные значения заслонили семантические*» (с. 483), то марризм в лице Фрейденберг выдвинул на первый план семантическую парадигматику, которая теперь составляет одну из целей исследования и в структурализме. Но само по себе выдвижение верной задачи еще, по Лотману, ничего не давало: нужна была правильная методология для ее решения, каковой у сторонников такого рода направлений не было, и не было прежде всего потому, что они не обосновывали *целостность* своих объектов. То, что при выдвижении семантической парадигматики «*было утрачено понимание структурного единства текста, синтагматической соотнесенности его элементов, ощущается как серьезная научная потеря. Единство того или иного произведения и, следовательно, значение его как целого менее всего интересует «яфетидологов»*, которых «*прежде всего интересуют в тексте реликты, обломки предшествующих текстовых образований — мифов и ритуалов — бессмысленные в этом новом окружении, непонятные, часто, ни автору, ни его аудитории и приобретающие осмысленность лишь при перенесении их в подлинные или гипотетические контексты глубокой древности*» (с. 483-484); «*...интерес к реликтовым архаическим вкраплениям в более поздние тексты разрушал структурно-синхронный анализ произведения*» (с. 485); «*Только синхронное описание отдельных знаковых систем и, в первую очередь — естественных языков, могло открыть пути к семиотическому изучению культуры как целого. Таким образом, ставилась задача, для решения которой еще не было методов. Отрыв цели от метода составлял слабую сторону марровской культурологии*» (с. 486).

Многие из этих критических замечаний, если не все, могли неявно адресоваться и М.М.Б., тем более что они были высказаны в посвященном ему сборнике.

5. М.М.Б. упоминал о различии своего и лотмановского толкования «Евгения Онегина» и в записях середины 60-х гг. (подробнее о существе различий см. прим. 48 к *Т-2*).

6. Один из наиболее часто воспроизводившихся М.М.Б. упреков структурализму, являющийся вариацией его критики за установку на «монологизм» (см. прим. 27 к *Т-1* и прим. 59, 84 к *Т-2*).

7. На этом публикация данных записей в составе *МГН* в *ЭСТ*, 373 эффектно закончена. Однако записи имеют ранее не публиковавшееся (вероятно, по околонаучным соображениям публикаторов или редакторов) продолжение, в котором вместе с критикой структурализма имеется и частичная «солидаризация» с ним в его спорах с т. н. традиционным литературоведением (см., в частности, ниже об *«общности эпохи», «общности проблем»* и *«общности борьбы с наивным реализмом и отвлеченной философичностью»*).

8. Потебня и Веселовский неизменно назывались М.М.Б. в качестве «высоких достижений» русской гуманитарной науки. Под «разностью» отношения к традиции мог в том числе иметься в виду и «ранговый» список имен. Ср., напр., таковой из хорошо известной М.М.Б. статьи Лотмана: «... *в отечественной науке структурализм имеет глубокую традицию. Напомню хотя бы ставшую в настоящее время классической в общенаучном масштабе книгу В. Проппа «Морфология сказки», труды П. Богатырева, М. Бахтина, А. Скафтымова и др. Структуралисты отличаются от своих оппонентов совсем не тем, что якобы отрицают «традиционное литературоведение». Просто в понятие «традиции» вкладывается разное содержание. История отечественного литературоведения еще не написана, но когда она будет создана, возможно откроется, как говорил Гамлет, многое, «что и не снилось нашим мудрецам». Если не называть имена всем известных ныне здравствующих ученых, а указать лишь на труды Ю. Тынянова, Б. Томашевского, Б. Эйхенбаума, Г. Гуковского, В. Гриба, Л. Пумпянского, Г. Винокура..., то станет ясно, что о неприязни структурализма к предшествующей «традиционной» науке не может быть и речи*» (*Лотман Ю.* Литературоведение должно быть наукой. — ВЛ, 1967, № 1, с. 94). О других возможных аллюзиях М.М.Б. к этому фрагменту лотмановской статьи и о связанных с этим ранговым списком имен текстологических проблемах см. прим. 23 к «*Ответу...*».

9. Отсюда следует текст со второго сохранившегося в автографе листа. Фраза «*Общность эпохи*» повторяет начало последнего абзаца на первом листе, и судя по этому воспроизведению темы, второй лист, заполненная сторона которого опять пронумерована цифрой 1, мог быть непосредственным продолжением первого. Однако характер записей на этом листе несколько иной: синтаксическая и смысловая развернутость фраз первого листа, являвшегося скорее всего ответами на заданные М.М.Б. прямые

вопросы, сменяется обычной для рабочих записей эллиптичностью.

10. Об общности (со структурализмом) борьбы с *наивным реализмом* см. прим. 79 к *Т-4*.

11. Смысловое и словесное совпадение с заготовками к «*Ответу...*» (см. прим. 11 к «*Ответу...*»). Там же — о различии в толкованиях нового и устаревшего в литературе (с аллюзиями к Лотману).

12. О различиях в понимании *целого* между М.М.Б. и структурализмом см. прим. 4.

13. О понятии *литературного процесса* в связи с борьбой нового и старого и о возможных аллюзиях М.М.Б. к структурализму см. в прим. 42 к «*Ответу...*».

14. Возможно прочтение: «*чисто*».

15. Синтаксическая непрозрачность данного предложения исчезнет, если домыслить его начало, вроде: «*Понимать не отвлеченные философские рассуждения..., а ту глубокую философскую проблематику...*»

16. *Выведение из автоматизма* — аллюзия к известному принципу русского формализма (В. Шкловский, Ю. Тынянов).

17. Начиная с этой фразы, публикуются записи из третьего сохранившегося в данном автографе листа. Поскольку в конце второго листа речь также шла в том числе и о категории *отношение*, можно ввиду этой тематической связанности предполагать, что третий лист непосредственно продолжает второй.

РЛ-3

Впервые (несколько фрагментов) — в составе *Зап.* (*ЭСТ*, 356-357).

Автограф представляет собой два плохо сохранившихся листа писчей бумаги стандартного формата. Листы исписаны полностью с обеих сторон черной шариковой ручкой, все четыре страницы пронумерованы той же черной ручкой, скорее всего — самим М.М.Б. Ранее записи публиковались без конкретных ссылок и имен.

Установленная по косвенным данным датировка — с конца 1970-го по конец 1971-го г. В начале записей идет ссылка на конкретные страницы работы В. В. Кожинова «“Преступление и наказание” Ф. М. Достоевского». Приводимые М.М.Б. номера страниц этой работы не совпадают с нумерацией единственного издания, в котором она была опубликована (сб. «Три шедевра русской классики», М., 1971). По свидетельству Кожинова, он

44 Зак. 227

приносил М.М.Б. для ознакомления машинопись своей работы — по этой машинописи, видимо, и указаны здесь страницы (машинопись в *АБ* не сохранилась). Скорее всего записи были сделаны до выхода указанного сборника. Поскольку сборник был подписан к печати 14.7.1971, а вышел еще позже, записи могли быть сделаны в период с конца 1970-го по конец 1971-го г. Страницы сб. «Три шедевра русской классики», соответствующие отмеченным М.М.Б. местам кожиновской работы, приводятся в прим.

В самом начале данных записей появляется центральная тема *Т-3* — проблема *«собственного слова»*. Эта тема стояла в центре дискуссионных отношений М.М.Б. с тогдашним литературоведением, оспаривавшим его концепцию авторской позиции в полифоническом романе (подробнее см. преамбулу к *Т-3*). По свидетельству Кожинова, он спорил с М.М.Б. о проблеме «собственного слова» автора в полифоническом романе в связи с обсуждением машинописи его работы «Преступление и наказание». Позицию, которую занимал при этом Кожинов, можно понять по его предисловию к посмертной публикации архивного текста М.М.Б. «План доработки книги “Проблемы поэтики Достоевского”» («Контекст-1976». М., 1977, с. 293-295). См. также расширенный вариант этого предисловия под заглавием «Достоевский и Бахтин» в кн.. *Кожинов В.* Размышления о русской литературе. М., 1991, с. 251-255.

Проблема собственного авторского слова решается здесь М.М.Б. в предварительном, сглаженном (см. прим. 3) и менее развернутом виде, но в аналогичном *Т-3* направлении — в сторону обострения отрицаемой критиками полифонической идеи. Между данными записями и *Т-3* имеются композиционно-смысловые и прямые словесные параллели: противопоставление слова журналиста, риторического слова и авторской позиции в полифоническом романе; «собственное слово», «последние» вопросы и проблема их «окончательного решения» (совпадения в некоторых формулировках отмечены в постраничных прим.). Скорее всего, данные записи предшествовали написанию *Т-3*, где лишь намечаемая здесь тема «собственного слова» была обособлена, обострена и развернута в качестве обновленного ракурса подачи полифонической идеи.

1. Цитата из Достоевского приведена по работе Кожинова (см. «Три шедевра русской классики», с. 142).

2. Фрагмент записей, начинающийся с этой фразы и кончающийся упоминанием о Шекспире, был напечатан в *ЭСТ*, 356-357, но без цитаты из В. Кирпотина (см. прим. 4).

3. В *Т-3* тезис будет заострен: в прямом смысле *собственным* словом, согласно *Т-3*, не обладает и журналист, использующий

риторическую речь, поскольку он говорит не от «собственного» я, а с точки зрения «третьего» (*Журналистика с ее жанрами как современная риторика; риторическая речь аргументирует с точки зрения третьего: индивидуально-глубинные пласты в этом не участвуют* — наст. изд., с. 413).

4. Цитата из В. Кирпотина, приведенная по Кожинову, передана М.М.Б. неточно: «*В лице соединимо то, что в абстрактной схеме "взаимоисключается"*» («Три шедевра русской классики», с. 158).

5. В данном случае «*перед лицом всего мира*» является, вероятно, аллюзией к Кожинову: «*Герои Достоевского фактически не выходят за рамки бытовой повседневности и решают свои сугубо личные проблемы. Однако в то же время эти герои постоянно действуют и сознают себя перед лицом целого мира* (выделено мною — Л.Г.), *а их проблемы оказываются в конечном счете всечеловеческими*» (ук. соч., с.169). Но изначально и идея, и ее словесное оформление содержались в *ППД*: «*... слово звучит перед небом и перед землею, то есть перед всем миром*» (*ППД*, 206).

6. Цитата из «Весны» Тютчева: «*И жизни божески-всемирной / Хотя на миг причастен будь!*»

7. Аллюзия к Кожинову: «*Герои "Преступления и наказания" живут "последними" вопросами, решают их самой своей жизнью*» (ук. соч., с. 170).

8. Ср. об «*окончательных*» решениях у Кожинова — ук. соч., с. 164-165. Подчеркнутая здесь М.М.Б. «относительность» всех «окончательных» решений соответствует обострению темы в *Т-3*.

9. О Гоголе см. Кожинов. ук. соч., с. 178: «*Достоевский называл Гоголя "демоном", который "из пропавшей у чиновника шинели сделал нам ужаснейшую трагедию"... Многозначительны слова Достоевского о Гоголе: "Это был такой колоссальный демон, которого у вас никогда не бывало в Европе"*» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. художеств. произв. в XIII тт. М.-Л., 1926-1930. Т. XII, с. 205-206; там же, т. XIII, с. 12).

10. Кожинов, ук. соч., с. 181.

11. См. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30 тт. Т. 21. Л., 1980, с. 34.

12. См. контекст неточно приведенной цитаты («*Сказать решающее и судящее слово*») из «Дневника писателя» Достоевского: «*...когда наш русский идеалист, заведомый идеалист... вдруг по какому-нибудь случаю увидит необходимость подать или заявить свое мнение..., и заявить не как-нибудь, не мимоходом, а с тем, чтоб высказать решающее и судящее слово, и с тем, чтоб непременно иметь влияние, — то вдруг обращается весь, каким-то чудом, не*

только в завзятого реалиста и прозаика, но даже в циника» (Полн. собр. соч.. в 30 тт. Т. 23. Л., 1981, с. 64).

13. Вероятно, имевшийся в виду фрагмент Достоевского: *«Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала — это все пока для человека фантастическое»* («Дневник писателя» за 1976 г., октябрь, глава первая, «Два самоубийства» — Полн. собр. соч., т. 23, с.145).

14. У Достоевского: *«Душа не вынесла прямолинейности и безотчетно потребовала чего-нибудь более сложного...»* («Дневник писателя» за 1976 г., выше цит., с. 146).

15. Смысловое и прямо словесное совпадение с формулировкой последнего абзаца *Т-3*: *«Прощупать в борьбе мнений и идеологий (разных эпох) незавершимый диалог по последним вопросам (в большом времени) умеет только такой полифонист, как Достоевский. Другие заняты разрешимыми в пределах эпохи вопросами»*. В *Т-3* эта мысль укрупнена и объединена с «большим временем».

16. Рассуждение самоубийцы «от скуки»: *«А так как природу я истребить не могу, то и истребляю себя одного, единственно от скуки сносить тиранию, в которой нет виноватого»* («Дневник писателя» за 1976 г., выше цит, с. 148).

17. Последний абзац (обрамленный с обеих сторон пробелами) был напечатан в *ЭСТ*, 357. Имеются прямые совпадения с *Т-3* (о риторике).

РЛ-4

Публикуется впервые.

Автограф представляет собой один лист писчей бумаги стандартного формата, исписанный с обеих сторон, сначала синей шариковой ручкой, а последние два абзаца карандашом. Почерк мелкий, много буквенных и пунктуационных пропусков и описок. Рукопись прочитывается с трудом, в некоторых местах — предположительно.

В начале автографа имеется необычная для рабочих записей своего рода дневниковая дата — *«26, 1, среда»*. Исходя из этих данных и в соответствии с «Хронологическим справочником (XIX и XX века)» (Л., 1984) записи можно датировать 1955, 1960 или 1966 годом. Исходя из понятия *контекста*, которое не было новым для бахтинских работ 60-х гг. и активно использовалось, напр., в многочисленных подготовительных материалах к *РЖ* (см. *т. 5*, с. 239, 242, 259, 278, 292, 297, 310, 334 и соответствующие прим.), не исключены и 1955 и 1960 годы, однако поскольку

здесь акцентировано понятие *далекого контекста*, это скорее всего 1966 год (согласно комментаторам *ЭСТ*, «*тема «далеких контекстов» была среди замыслов Бахтина в последние годы жизни*» — *ЭСТ*, 411). Косвенно подтверждает эту датировку и гипотетически просматривающийся здесь спор со структурализмом (работы этого направления активно стали просматриваться М.М.Б. с середины 60-х гг.).

1. См. преамбулу.

2. «*Не*» повторено в рукописи два раза. Возможно, надо читать: «*Но не как...*»

3. Вероятно, имеется в виду место, в котором М. Пруст, после описания воспоминания, постепенно оживающего от запаха и вкуса размоченного в липовом чае бисквита, сравнивает это с японской игрой, «*когда в фарфоровую чашку с водою опускают похожие один на другой клочки бумаги и эти клочки расправляются в воде, принимают определенные очертания, окрашиваются, обнаруживают каждый свою особенность, становятся цветами, зданиями, осязаемыми и опознаваемыми существами...*» (*Пруст М.* В поисках утраченного времени. По направлению к Свану. Собр. соч., т. 1. М., изд-во «Крус», 1992, с. 49; пер. Н. М. Любимова).

4. Перед взятым в скобки словом «*культуры*» первоначально было написано еще одно слово, затем вычеркнутое, возможно — слово «*ряды*».

5. Слово «*ситуация*» вписано сверху, без скобок.

РЛ-5

Публикуется впервые. Автограф представляет собой сложенный вдвое лист писчей бумаги; запись сделана синей шариковой ручкой только на его первой «четверти». Датировка затруднена.

1. «*В овраге*», «*Мужики*», «*Новая дача*» * — рассказы А. П. Чехова.

Л. Е. ПИНСКИЙ. ДРАМАТУРГИЯ ШЕКСПИРА. ОСНОВНЫЕ НАЧАЛА

Внутренняя рецензия для издательства «Художественная литература», в котором книга Л. Е. Пинского «Шекспир. Основные начала драматургии» вышла в 1971 г. Изданная книга не полностью соответствовала рукописи, которую рецензировал М.М.Б.: по чисто техническим причинам (объем рукописи, превышавший издательские возможности) раздел о комедии Шекспира

был исключен из нее. Раздел был опубликован позднее в виде двух работ: «Комедии Шекспира» и «Образ Фальстафа. Природа и История перед взаимным судом» уже в посмертной книге Л. Е. Пинского «Магистральный сюжет», М., Советский писатель, 1989, с. 49-147.

Творческий контакт Л. Е. Пинского с М.М.Б. возник в 1960 г., в период подготовки к изданию предшествующей книги Пинского «Реализм эпохи Возрождения», М., Художественная литература, 1961. В *АБ* хранится 20 писем (вместе с телеграммами) Пинского М.М.Б., первое из которых датировано 10.11.1960, последняя новогодняя поздравительная открытка отправлена в дом престарелых в Гривно 29.12.1970. Восемь ответных писем М.М.Б. 1960-1967 гг. опубликованы: *ДКХ*, 1994, № 2 (7), с. 57-62; в письме от 5.12.1965 впервые заходит речь о «Шекспире»: «Напишите нам о себе — о здоровье, о работе (с нетерпением жду "Шекспира"» (с. 62). В том же номере *ДКХ* опубликован с некоторыми неточностями текст рецензии М.М.Б. 1970 г. на книгу Пинского о Шекспире (с. 63-72).

Л. Е. Пинский пишет М.М.Б. о своем «Шекспире» в письме от 21.04.1966; он рассказывает здесь о написанной им и сданной в «Вопросы литературы» рецензии на вышедшую в 1965 г. книгу М.М.Б. «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» и спрашивает о замысле «Жанров речи» (труд, над которым М.М.Б. собирался работать во второй половине 60-х годов), заодно сообщая о своей работе над «Шекспиром»: «Как идет работа над "Жанрами"? Помните, что Бог тройку любит! А для меня, неисправимого гегельянца, вне триады нет мысли. Вот и я — как дошел до третьего раздела своей "Драматургии Шекспира", до трагедий (после комедий и хроник) — получилась хроническая трагикомедия, из которой я не могу выбраться уж года полтора, торчать мне еще в ней и торчать — вряд ли к ноябрю этого года закончу, как думалось» (*АБ*).

В самом деле, «хроническая трагикомедия» затянулась еще на несколько лет. В *АБ* хранятся также два письма редактора редакции литературоведения и критики издательства «Художественная литература» С. П. Гиждеу; в первом из них, от 14.10.1968, он обращается к М.М.Б. с просьбой взять рукопись Л. Е. Пинского на рецензию: «Рукопись будет сдана автором в начале декабря и мы тут же переслали бы ее Вам». Во втором письме 4.12.1968 С. П. Гиждеу благодарит за согласие и сообщает, что редакция надеется получить рукопись в конце декабря. Рецензия М.М.Б., однако, была написана только в апреле 1970.

Рецензия М.М.Б. — второе его относительно развернутое высказывание о Шекспире после «Дополнений и изменений к "Рабле"» (1944). «Шекспир космичен, пределен и топографичен» — этот тезис *Доп.* (*т. 5*, 87) получает новую разработку в рецен-

зии, как и картина постепенного перерождения после Шекспира трагедии в драму («после Шекспира все измельчало в драме») и в том числе перерождения всего *космического* в *пейзажное*; в *Доп.* примером для иллюстрации этой картины служили драмы Ибсена, а превращения шекспировской «топографической мистерийной сцены» в новом театре были так характеризованы: «Наша сцена — пустой ящик без топографии и акцентов, нейтральный ящик...» (*там же*). «Нас захватывают и поражают именно основные тона Шекспира, но осознаем, осмысливаем и обсуждаем мы пока только обертоны» (*т. 5*, 85). Книгу Л. Е. Пинского, как показывает рецензия, М.М.Б. оценил как именно поднимающуюся до понимания «основных тонов Шекспира». Рецензия существенно восполняет картину проблемного мира М.М.Б. и опорных имен, на которых она построена; это, кроме трех основных имен Достоевского, Рабле и Гете, также Данте, Шекспир (отчасти Флобер в тексте того же 1944 г. о нем), и русские имена Пушкина и Гоголя.

<ОТВЕТ НА ВОПРОС РЕДАКЦИИ «НОВОГО МИРА»>

Впервые — «Новый мир», 1970, № 11.

В наст. томе текст публикуется по второму исправленному изд. в *ЭСТ*, 328-335 с восстановлением двух редакторских купюр (*«Оно представляется мне каким-то серым и унылым»* и *«Перехожу ко второй задаче»*), оговоренных в прим. 28 и 35.

Текст датируется осенью 1970 г. В *АБ* хранится следующее официальное письмо на бланке из редакции журнала «Новый мир»:

8 сентября 1970 г.

Уважаемый Михаил Михайлович!

Редколлегия «Нового мира» обращается к Вам с просьбой дать для № 11 журнала интервью на тему: «Литературная наука в наши дни», где раскрывался бы Ваш взгляд на состояние сегодняшнего литературоведения, его перспектив, тех его проблем, которые требуют решения.

С этой целью к Вам командируется старший редактор журнала Инна Петровна Борисова.

Просим не отказать в любезности дать такое интервью.

С глубоким уважением

В. Литвинов».

Текстология. Имеющиеся текстологические проблемы связаны с тем, что в *АБ* сохранилось несколько разных черновых вариантов ответа на вопросы редакции НМ и другие материалы также подготовительного характера, но не найден окончательный беловой текст.

Сохранилось три рукописных автографа разных рабочих заготовок «*Ответа...*», ни один из которых не был закончен. Первый и второй автограф — в прямом смысле рабочие, подготовительные и неразвернутые, заготовки, третий автограф — сплошной и развернутый, но тоже неоконченный и необработанный текст. Этот третий автограф был положен в основу окончательного варианта, но в последний были включены также и фрагменты из двух других автографов.

Кроме этих трех автографов в *АБ* имеется машинопись, которая, по предположению, соответствует первоначально сданному М.М.Б. в редакцию тексту, поскольку в ней содержится редакторская правка. Эта правка перешла в первую публикацию в НМ, но была устранена С. Г. Бочаровым при повторной публикации текста в *ЭСТ*. Оценка данной машинописи как предварительного варианта связана с тем, что в ней отсутствуют некоторые фрагменты, которые вошли в первую публикацию в НМ и аналоги которых имеются в первых двух рабочих автографах (см. прим. 28), из чего следует, что найденная машинопись отражает только предварительный этап работы и что имелся окончательный беловой вариант, в котором и была осуществлена компоновка фрагментов из трех исходных черновых автографов. Этот окончательный вариант не найден ни в рукописном, ни в машинописном виде.

Не может рассматриваться как тождественный окончательному варианту и текст, опубликованный в НМ, так как даже в результате сравнения с предварительной машинописью в нем при подготовке *ЭСТ* были выявлены многочисленные редакторские вмешательства, которые и были в *ЭСТ* устранены. Не исключено, следовательно, что и опубликованный в НМ текст также содержит неизвестную редакторскую правку предполагаемого окончательного варианта — правку, восстановить которую на сегодня невозможно. Вместе с тем опубликованный в НМ вариант — важная составляющая архива, поскольку только он является свидетельством включения в окончательный текст тех фрагментов рабочих автографов, которые отсутствуют в машинописи.

Имеется и еще один — отдаленный — первоисточник. В датируемых несколькими годами ранее рабочих записях (*Т-2*) содержится два небольших фрагмента на ту же тему (оценка общего положения дел в отечественном литературоведении). Установлено, что при подготовке к «*Ответу...*» М.М.Б. обращался к этим своим записям: некоторые формулировки в практически неизме-

ненном виде перешли оттуда в рабочие автографы, а затем и в опубликованный *«Ответ...»* (см. прим. 40 и 45). В этих разделенных несколькими годами записях дается разная общая оценка современного литературоведения (более высокая — в *Т-2* и относительно сниженная в подготовительных материалах к *«Ответу...»*) и разный «рейтинговый» состав имен (см. прим. 12, 23).

Сопоставление всех указанных сохранившихся материалов, с одной стороны, вскрывает — при отсутствии окончательного белового автографа — имеющиеся текстологические проблемы, с другой стороны, дает возможность проследить динамику менявшегося отношения М.М.Б. к тогдашнему литературоведению и разные этапы становления риторической и стилистической структуры *«Ответа...»*. Все необходимые материалы для текстологического сравнения (кроме текста, опубликованного в НМ) имеются в данном томе: *«Ответ...»* и рабочие записи *Т-2* даны в основном корпусе, три сохранившихся черновых материала к «Ответу...» (*Автограф-1, Автограф-2 и Автограф-3*) публикуются здесь, в составе примечаний, ниже. После автографов дается общий сопоставительно-текстологический комментарий ко всем этим материалам, включая публикацию в НМ. О формировании окончательной версии *«Ответа...»* и редакторской правке на разных стадиях см. прим. 2, 3, 21, 23, 28, 32, 33; об изменениях в модальности текста — 12, 35, 36-38; о прямых и косвенных аллюзиях к структурализму — 4, 5, 6, 8, 11, 23, 42; о проблеме автора — 4, 10, 51; о текстологической проблеме в связи с «рейтинговым» списком имен — 13, 21, 23; о содержательной и риторической двучастности *«Ответа...»* и о, возможно, имевшейся в виду внутренней полемике с высоко оцененными работами Конрада, Лихачева и лотмановской школы — 28 и 31.

Автограф-1[1]*

«Литературная наука в наши дни»[2]:

взгляд на состояние сегодняшнего литературоведения, его перспективы, проблемы, требующие разрешения[3].

Традиции: Потебня и Веселовский.

Литература и культура.

Проблема автора во всей ее сложности[4].

Лингвистика и наука о речевых произведениях. Именно сюда относится проблема стиля (а не к языку[5]).

Проблема оценки.

---

* Примечания см. на с. 715.

Искусство, художествен<ное> не исчерпывается эстетикой.

Проблема специфики (замыкания[6]) должна быть восполнена проблемой «размыкания». Историчность специфики[7].

Литература (и отдельные произведения) должна раскрываться в единстве культуры эпохи и, одновременно, в единстве всей литературы с выходом за пределы эпохи.

Умножение литературного <наследства> в глубину.

Исследования пространства и времени.

Типология культур. Иерархия ценностей, определяющая каждую культуру («аксиологические иерархии»). Измерять напряжения, возникающие при их сближении[8].

Культуры замкнуты и в то же время способны обогащать друг друга, как лейбницевские монады. Не модернизация, не искажение, а проникновение в глубину, которая не могла раскрыться полностью в пределах данной культуры. Наша античность богаче и глубже, чем она была в эпоху ее замкнутого состояния. «Шекспир не знал Шекспира» — это не парадокс[9].

Многотонность культуры. Степени серьезности и прямоты слова.

Важность проблемы жанров. В частности, жанр определяет образ автора (маску)[10].

Ориентация на эпохи стабильности. Ближайшие причины и факторы. Боязнь отойти подальше от изучаемого явления. Остаются в рамках эпохи. Мелкие факторы.

Обряд и его секуляризация. Повторяемость одного и того же снова и снова. Нельзя понимать новое только на фоне разрушаемого старого. Продолжение, дальнейшее развитие, воскрес<ение>.

Нельзя понимать как смену одного другим, как замещение, «вместо», как противопоставление нового старому. Вообще категории нового и старого в большом и серьезном плане неприменимы: мы спрашиваем здесь об истине, добре, красоте и т. п.[11] Простое противопоставление лишено степеней и оттенков.

Общий серый характер[12]. Отсутствие смелой постановки больших проблем. Боязнь гипотез. Почему <?> в литературоведении возможны <?> гипотезы или трюизмы. Книги Конрада и Лихачева. Они характерны выходом за пределы литературы, пониманием<м> исторической специфики. В ходе данной беседы мы к этому вернемся. «Труды по знаковым системам», то же в широком плане культур[13].

Каждый честный труд, даже компилятивный, что-то дает.

Шекспир не знал Шекспира, не знали его и самые проницательные его современники, того Шекспира, которого знаем мы[14]. Что же, мы примыслили к нему то, чего в нем не было, модернизировав и исказив его<?> Конечно, были и модернизации, и искажения. Но я говорю не о них. Я говорю о том, что было и есть в

его произведениях, но что ни им самим, ни его современниками не могло быть осознано, воспринято и оценено. Все это как-то прошло через его душу, но не рождалось <?> в произвольном акте сознания. Оно было в языке (не в узко лингвистическом смысле), в театральных зрелищных формах, которые он творчески использовал (в карнавале, в <мистерии>, театре), в формах мышления, которые он унаследовал, и т. п. Все это вошло в его творчество, но не могло быть раскрыто и осознано в своей полноте. Самый факт восприятия в контексте другой культуры помогает раскрытию новых смыслов в нем. Контекстуальное значение слова не является его искажением.

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель...[15]

Автор — пленник своей эпохи, своей современности. Литературоведение должно освободить его из этого плена[16].

Смысл пробуждается смыслом.

Произведение строится не из мертвых кирпичей. Но и кирпич имеет какую-то форму и, следовательно, о чем-то говорит[17].

К трюизмам мы привыкли и относимся к ним очень терпимо. Боюсь, что и сам я наговорил трюизмов.

Но это не значит, что современность можно игнорировать, что произведение нужно отбрасывать в прошлое или проецировать в будущее. Но и сама эпоха раскрывается полнее, чем она себя осознавала и оценивала. Происходит встреча эпох.

Смелость, без нее не подняться на высоты и не спуститься в глубины[18].

Особо важное значение имеет жанр. В жанре на протяжении веков его жизни накопляются способы, каноны осмысления определенных сторон мира. Для писателя-ремесленника жанр служит шаблоном, большой художник пробуждает заложенные в нем смыслы. Важность проблемы жанров[19].

Встреча двух эпох. Многое мы забываем. К этому нужно прибавить, что последующие эпохи не только раскрывают заложенные в произведении потенциальные смыслы, но и кое-что забывают, что знали и понимали современники.

Чужие культуры раскрывают <перед нами> новые осмысления своего мира, которые являются только аспектами единого мира человечества, новые смысловые сочетания, новые осмысления пространственно-временных форм.

Расширение в глубину, бездонность смысловая. Ни одна подлинная культурная ценность не умирает.

Автор творит не из мертвых элементов, не из кирпичей, а из элементов, уже отягченных смыслом, наполненных им (язык, речевые формы, сюжет и т. п.). Впрочем и кирпич...[20]

Наше литературоведение располагает большими возможностями: у нас много серьезных и талантливых литературоведов, у нас есть высокие научные традиции, выработанные как в прошлом нашей науки (Потебня, Веселовский), так и в советскую эпоху ее развития, есть, наконец, и необходимые внешние условия для ее развития (исследовательские институты, кафедры, финансирование, издательские возможности). Но несмотря на все это наука<?> в наши дни, как мне кажется, не реализует этих возможностей...[21]

Как я уже сказал в начале нашей беседы, у нас огромные возможности. Но не хватает концептуальности, исследовательского риска, той научной смелости, без которой...[22]

Смысловые глубины не бессознательны. В пластах языка, в речевых формах (<1 сл. нрзб> речевых построениях), в жанрах.

И это нужно учитывать.

В ту или другую стороны.

Тынянов, Томашевский, Эйхенбаум, Гуковский и др.[23]

При спецификаторских увлечениях часто забывают...

Узкое специфика<торство> чуждо лучшим традициям нашей науки.

Вспомним широчайшие культурные горизонты исследований Потебни и, особенно, Веселовского[24].

Автограф-2[25]

1. Оговорить литературную критику. Подготовка в первой половине 19 века будуще<го> развития научного литературоведения.

2. Отвечая на этот вопрос, я прежде всего должен ограничить область в литературоведении, которой я коснусь в своем ответе. Это — история литературы (русской и зарубежной) прошлых времен[26] и отчасти теория литературы, причем в самой общей форме. Вопросов изучения современной литературы и литературной критики я вовсе не буду касаться, хотя именно здесь больше всего очень важных первоочередных задач, особенно <касательно современной> литературы. Я коснусь только двух задач, причем в самой общей форме. Мы выделим эти две задачи потому, что продуктивная разработка их только что началась (в <названных>

мною трудах[27]) и ее нужно продолжить. Универсализм и историзм[28].

Я коснусь только[29] двух задач, касающихся только истории литературы (русской и зарубежной) прошлых эпох. Вопрос связывается мною...

3. Апелляция к истории и потомкам.

4. Шпенглер знал только замкнутые в себе <1 сл. нрзб> единства культуры, как круг, но культура эпохи это открытое единство. Открытые культуры при всем своем единстве и неповторимости своеобразно входят в единый процесс истории становления человеческой культуры[30].

5.<Вненаходимость — момент, дополняющий вживание в культуру.>

6. Проблема границ эпохи как культурных единств. Проблему типологии литературы необходимо более тесно связывать с типологией культуры. Все эти проблемы остро встали при обсуждении вопросов о литературе барокко, о культуре Возрождения как типологическом явлении[31]. В этой дискуссии особенно ярко раскрылась необходимость более глубокого изучения литературы в неразрывной связи с культурой эпохи.

7. Проблема взаимодействия и б о р ь б ы различных областей культуры в пределах эпохи. Единство культуры сложное явление.

8. Прошлое собирает горючие материалы, но огонь дает современность.

Без современности не было бы произведения. Современность объясняет очень много, но не все: форму, то, что называют содержательностью формы. Именно здесь настоящее сходится с прошлым и принимает дары прошлого.

Автограф-3[32]

Как Вы оцениваете состояние литературоведения в наши дни?[33]

На такие вопросы трудно дать категорический и уверенный ответ. В оценке своего дня люди очень склонны к ошибкам (очень часто ошибаются)[34]. Но наше литературоведение последних лет (в сущности последнего десятилетия), как мне кажется, в общем не реализует тех возможностей, которые у него есть, и не отвечает тем требованиям, которые мы вправе к нему предъявить. Оно представляется мне несколько серым и унылым[35]: нет смелой постановки общих проблем, нет открытий новых областей или отдельных значительных явлений в необозримом, безбрежном мире литературного развития человечества, нет настоящей здоровой борьбы направлений научной жизни, господствует какая-то бо-

язнь гипотез. Литературоведение в сущности еще молодая наука, оно не обладает такими выработанными и проверенными на опыте методами, какие есть у естественных наук; поэтому отсутствие борьбы направлений и боязнь смелых гипотез неизбежно приводит к господству трюизмов и штампов, к той серости, которая так утомляет наш глаз[36].

Таков, на мой взгляд, общий характер литера<туроведения> наших дней. Но всякая общая характеристика не бывает вполне оправданной, да и не может быть. И в наши дни выходят неплохие, полезные рядовые[37] книги (конечно, главным образом по истории литературы)[38], появляются интересные и глубокие статьи. Есть, наконец, и большие явления, на которые никак не распространяется моя общая характеристика. Я имею в виду книгу Н. И. Конрада «Запад и Восток», книгу Лихачева «Поэтика древнерусской литературы» и «Труды по знаковым системам» (направление, возглавляемое Ю. М. Лотманом). В ходе нашей дальнейшей беседы я еще коснусь этих книг.

Какие общие вопросы литературоведения, по Вашему мнению, особенно нуждаются в разработке в настоящее время?[39]

Прежде всего литературоведение должно установить более тесную связь с историей культуры. Литература неотрывная часть культуры, ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи. Ее нельзя отрывать от остальной культуры и, как это часто делается, непосредственно, так сказать, через голову культуры соотносить с социально-экономическими факторами. Эти факторы воздействуют на культуру в ее целом и только через нее и вместе с нею на литературу[40]. У нас на протяжении долгого времени уделялось особое внимание вопросам специфики литературы. В свое время это было необходимо и правильно[41]. Но при этом игнорировали (мало занимались) глобальные вопросы взаимосвязи — взаимосвязи различных областей культуры, часто забывали, что границы этих областей не абсолютны, что в различные эпохи они проводились по-разному, что как раз наиболее напряженная и продуктивная жизнь культуры происходит на границах отдельных областей ее, а не там и не тогда, когда они замыкаются в своей специфике. В наших историко-литературных трудах обычно дается характеристика эпохи, к которой относится изучаемое творчество или произведение, но эти характеристики в большинстве случаев ничем не отличаются от тех, какие даются в общей истории без дифференцированного анализа областей культуры и процесса их взаимодействия с литературой. Да и методо-

логия таких анализов еще не разработана. И так называемый «литературный процесс»[42] эпохи, изучаемый в отрыве от глубинного анализа культуры, сводится к поверхностной борьбе направлений, а для нового времени в сущности к газетно-журнальной шумихе, не оказывавшей существенного влияния на подлинную большую литературу эпохи. Могучие глубинные течения культуры (в особенности низовые, народные), действительно влияющие на творчество писателей, остаются нераскрытыми, а часто и вовсе не известными исследователям. При таком подходе невозможно проникновение в глубину больших произведений литературы и сама литература начинает казаться каким-то мелким и несерьезным делом[43]. Названные мною выдающиеся литературоведческие работы наших дней — Конрада, Лихачева, Лотмана и его школы — при всем различии их методологии одинаково не отрывают литературу от культуры, стремятся понять явления литературы в дифференцированном единстве всей культуры эпохи. Здесь нужно отметить, что литература — явление слишком сложное и многогранное, а литературоведение еще слишком молодо, чтобы можно было говорить о каком-то одном «единоспасающем» методе в литературоведении. Оправданы и даже совершенно необходимы разные подходы, лишь бы они были серьезными и раскрывали бы что-то новое в изучаемом явлении литературы, помогали бы более глубокому его пониманию.

Перехожу ко второму моменту[44]. Если нельзя изучать явление литературы в отрыве от всей культуры эпохи, то еще более пагубно замыкать литературное явление в данной одной эпохе его создания, в его, так сказать, современности. Мы обычно стремимся объяснить писателя и его произведение из его современности и ближайшего прошлого (в пределах «эпохи», как мы ее понимаем). Мы боимся отойти во времени далеко от изучаемого явления. Между тем произведение уходит своими корнями в далекое прошлое. Великие произведения литературы подготавливаются веками, в эпоху же их создания только снимают созревшие плоды длительного и сложного процесса созревания. Пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его эпохи, только из условий ближайшего времени, мы никогда не проникнем в его смысловые глубины. Замыкание в эпохе не позволяет понять и будущей жизни произведения: эта жизнь представляется каким-то парадоксом. Произведения разбивают грани своего времени, живут в последующих веках, т. е. в большом времени, притом часто и более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности. Говоря упрощенно и грубо[45], если значение какого-

нибудь произведения сводить, например, к его роли в борьбе с крепостным правом, то такое произведение должно полностью утратить свое художественное значение, когда крепостное право и его пережитки уйдут из жизни, а оно часто еще увеличивает свое значение, т. е. значение в большом времени. Но произведение не может жить в будущих веках, если оно не вобрало в себя как-то и прошлых веков. Если бы оно родилось в с е с п л о ш ь сегодня (т. е. в своей современности), не продолжало бы прошлого и ни в чем не было бы связано с ним, оно не могло бы жить и в будущем. Все, что принадлежит только к настоящему, умирает вместе с ним.

Жизнь великих произведений в будущих далеких от него эпохах, как я сказал, кажется парадоксом. В процессе своей посмертной жизни великие произведения обогащаются новыми значениями, новыми смыслами. Эти произведения перерастают то, чем они были в эпоху своего создания. Мы можем сказать, что ни сам Шекспир, ни его современники не знали великого Шекспира; того Шекспира, которого мы теперь знаем. Втиснуть в елизаветинскую эпоху нашего Шекспира никак нельзя. О том, что каждая эпоха открывает в великих произведениях прошлого всегда что-то новое, говорил еще Белинский. Что же, мы примышляем к произведениям Шекспира то, чего в них не было, модернизируем и искажаем его? Были, конечно, и модернизации, и искажения. Но я говорю не о них. Я говорю о том, что было и есть в его произведениях, но что ни сам он, ни его современники не могли осознанно воспринять и оценить в контексте культуры данной эпохи. Смысловые явления или скажем по-старому — идеи могут существовать в скрытом (но, конечно, не в произвольно, нарочито спрятанном) виде и раскрываться лишь в благоприятном для этого раскрытия контексте. Но до конца он[46] не исчерпаем, его нельзя положить весь целиком на ладонь. Смысловые сокровища, использованные Шекспиром в его произведениях, складывались веками и тысячелетиями: они были в языке, и не только в литературном, но и в таких пластах народного языка, которые до Шекспира еще не вошли в литературу, в формах речевого построения, в формах народной культуры (карнавальной), складывавшихся тысячелетия, в театрально-зрелищных формах (мистерийных и др.), в сюжетах, уходящих корнями в доисторическую древность, в формах мышления и др.[47] Все эти смысловые сокровища, точнее сокровищницы смысла, вошли в его произведение, но не могли быть раскрыты и осознаны в своей полноте. Сам автор и его современники видят, осознают и оценивают прежде всего то, что

ближе к их сегодняшнему дню. И это неизбежно. Автор — пленник своей эпохи, своей современности. Последующие времена освобождают его из этого плена, и литературоведение призвано помочь этому освобождению.

Но это не значит, конечно, что современную писателю эпоху можно игнорировать, что творчество его нужно отбрасывать в прошлое или проецировать в будущее. Современность сохраняет все свое значение. Научный анализ может исходить только из нее и в своем дальнейшем развитии все время должен на нее опираться. Произведение, как мы сказали ранее, раскрывается прежде всего в дифференцированном единстве культуры эпохи его создания, но замыкать его в этой эпохе нельзя: полнота его раскрывается только в большом времени.

Но и культуру эпохи в ее целом, как бы далеко эта эпоха ни отстояла от нас во времени, нельзя замыкать в себе, как нечто готовое и вполне завершенное, безвозвратно ушедшее, умершее. Идея Шпенглера о замкнутых культурных мирах до сих пор оказывает огромное влияние на историков (в том числе и на литературоведов). Но эта идея нуждается в очень существенных коррективах[48]. В каждой культуре прошлого заложены огромные смысловые возможности, которые остались не осознанными и не раскрытыми на всем протяжении исторической жизни этой культуры. Сама античность не знала той античности, которую мы теперь знаем. Существовала школьная филологическая шутка: древние греки сами не знали о себе главного, что они д р е в н и е греки, и никогда себя так не называли. Но ведь и на самом деле, та дистанция во времени, которая превратила греков в древних греков, имела огромное преобразующее значение: она наполнена раскрытием в античности все новых и новых с м ы с л о в ы х ценностей, о которых греки действительно не знали, хотя сами и создали их. Нужно сказать, что и сам Шпенглер в своем великолепном анализе античной культуры сумел раскрыть в ней новые смысловые глубины; правда, кое-что он примышлял к ней, чтобы придать ей бóльшую округленность и законченность, но все же и он участвовал в великом деле освобождения античности из плена времени[49].

Мы должны подчеркнуть, что мы говорим здесь о смысловых глубинах, заложенных в культурах прошлых эпох, а не о расширении наших фактических, материальных знаний о них, непрестанно добываемых археологическими раскопками, открытиями новых текстов, усовершенствованием их расшифровки, реконструкциями и т. п. Здесь добываются новые материальные носители смысла, так сказать, тела смысла. Но между телом и смыслом в области

культуры нельзя провести абсолютной границы: культура не создается из мертвых элементов, ведь даже простой кирпич, как мы уже говорили, в руках строителя уже что-то говорит своей формой. Поэтому новые открытия материальных носителей смысла вносят коррективы в наши смысловые концепции и могут даже потребовать их существенной перестройки.

Существует очень живучее, но одностороннее и потому неверное представление о том, что <для> лучшего понимания чужой культуры надо как бы переселиться в нее и, забыв свою, глядеть на мир глазами этой культуры. Это представление, как я сказал, односторонне. Конечно, известное вживание в чужую культуру, возможность взглянуть на мир ее глазами, необходимый момент в процессе понимания, но если бы он был один, то понимание было бы простым дублированием и не несло бы в себе ничего нового и обогащающего. Творческое понимание не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает. Великое дело для понимания — это *вненаходимость* понимающего — во времени, в пространстве, в культуре — по отношению к тому, что он хочет творчески понять. Ведь даже свою собственную наружность человек сам не может по-настоящему увидеть и осмыслить, никакие зеркала, снимки и т. п. ему не помогут; эту его подлинную наружность могут увидеть и понять только другие люди, благодаря своей пространственной вненаходимости и благодаря тому, что они другие.

В области культуры вненаходимость самый могучий рычаг понимания. Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что за другой культурой последуют другие культуры, которые увидят еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим (чужим) смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответы на эти наши вопросы, а чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые глубины. Без *своих* вопросов нельзя творчески *понять* ничего другого и чужого (но, конечно, вопросов серьезных и подлинных). При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и *открытую* целостность, но они взаимно обогащаются[50].

Под углом зрения, который мы попытались здесь наметить, перед литературоведением и шире — перед теорией и историей

культуры, встает необходимость в пересмотре и уточнении ряда проблем: 1) проблема эпох культуры, их границ и принципов их установления; 2) проблема автора и...[51]

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Автограф-1* представляет собой один одинарный и два двойных листа, из десяти страниц которых исписано восемь с небольшим. Запись была сделана, вероятно, в один прием одной и той же черной шариковой ручкой (за исключением небольшого фрагмента, идущего после последнего горизонтального отчеркивания и написанного синей ручкой). Страницы не пронумерованы. Их последовательность с 3-ей по 9-ю сомнений не вызывает (поскольку они расположены на двойных листах), последовательность же страниц, расположенных на первом — изолированном и одинарном — листе, проблематична. Следует поэтому иметь в виду, что первая и вторая страницы установлены здесь гипотетически и что, возможно, их следует поменять местами (окончания первой и второй страниц отмечены в прим.).

2. Именно так обозначена тема интервью в присланном М.М.Б. официальном письме из редакции НМ (см. преамбулу). Поскольку здесь фраза *«Литературная наука в наши дни»* взята в кавычки, возможно, что сам М.М.Б. предварительно так и озаглавливал текст. В сохранившейся машинописи с редакторской правкой, соответствующей скорее всего первому и не окончательному варианту, сданному М.М.Б. в редакцию, название материала, возможно, данное самим М.М.Б., скрыто замазкой (прочитать не удалось), а вместо него рукой редактора вверху страницы вписана аналогичная фраза *«Наука о литературе сегодня»*. Эта вставленная редактором фраза была напечатана в НМ в качестве обозначения подтемы в разделе «Литературная критика», в котором вышло интервью М.М.Б. Общее название тексту (*«Смелее пользоваться возможностями»*), под которым интервью и вышло в НМ, также было дано редактором (подробнее см. прим. 33).

3. Предполагаемая композиция (*взгляд, перспективы, проблемы*...) точно соответствует «пунктам» изложенной в официальном письме просьбы. В опубликованном тексте третья тема (проблемы, требующие разрешения) прозвучала по сравнению с подготовительными материалами не полностью. В рабочих заготовках М.М.Б. предполагал ввести в эту тему конкретные смысловые блоки, в том числе — об *авторе* (см. след. прим.).

4. О проблеме *автора* предполагалось говорить в каждом рабочем автографе (в частности, последний — самый развернутый и взятый за основу окончательного варианта — рабочий автограф был прерван именно на проблеме автора — см. концовку *Автографа-3* и прим. 51), но в опубликованном тексте тема автора никак не затронута.

5. Проблема места *стилистики* в лингвистическом и общефилологическом знании — константная тема М.М.Б. Здесь эта фраза могла быть аллюзией к текущему чтению, скорее всего — к сборнику *ТЗС-4*, который был подарен М.М.Б. авторами тома 30.4.70. В данном случае вероятна аллюзия к статье Б. А. Успенского (содержащей бахтинские пометы), *«центральную идею»* которой *«можно было бы выразить*, — как пишет сам Успенский, — *в несколько парадоксальной форме, определив стилистическое разнообразие как явление внутриязыкового многоязычия»*. Эта идея основывается Успенским на том противоположном бахтинскому тезисе, что *«само понятие стиля предполагает фактическое признание принципиальной эквивалентности различных выделяемых стилей к передаваемому содержанию: когда мы говорим о разных стилях, тем самым уже подразумевается, что имеется возможность по-разному выразить одно и то же содержание...»* (Общие предпосылки выделения стилей. — *ТЗС-4*, 489). Эта формулировка соответствует бахтинскому пониманию структурализма как направления, основывающегося на идее *«готового содержания»* и *«готового кода»* (в рабочих записях 60-х гг. эта идея неоднократно критиковалась М.М.Б. — см. прим. 27 к *Т-1*).

6. *«Замыкание»*, точнее *«замыкание в текст»* — это в рабочих бахтинских записях стабильная, конденсированная и критическая отсылка к структурализму (ср. в *РЛ-2*: *«Мое отношение к структурализму. Против замыкания в текст»* — см. прим. 4 к *РЛ-2*, а также прим. 51 к *Т-2*). Интересно, что в *«Ответе...»* М.М.Б. ограничивает проблему темой неправомерности замыкания в *эпохе*, практически не касаясь своей обычной критики структурализма за замыкание в *текст*.

7. Здесь кончается первая страница автографа.

8. Последний абзац несомненно является аллюзией к статье Ю. М. Лотмана «О некоторых принципиальных трудностях в структурном описании текста», помещенной в том же сборнике *ТЗС-4*, что и упоминавшаяся выше (прим. 5) статья Б. А. Успенского. Ср. у Лотмана: *«Составив полные описания культур разных типов, включая соответствующие аксиологические иерархии, мы можем получить некое пространство ценностей, в котором вполне измеримы расстояния между теми или иными структурными рядами. Это позволит «измерять» и напряжение, возникающее при их сближении»* (ук. соч., с. 482). Сама по себе эта идея, продолжает здесь же Лотман, не нова, и ссылается в этом смысле на Я. Мукаржовского и М. В. Ломоносова.

9. Конец второй страницы автографа.

10. Один из центральных постулатов рабочих записей М.М.Б. Подробно о *маске* в связи с проблемой *образа автора* см. прим. 3 к *Т-1*. В *«Ответе...»* проблема образа автора, его маски, как и вообще автора, так и не была затронута, но идея важности *жанра*, от которой М.М.Б. переходит здесь к проблеме автора, в *«Ответе»* прозвучала.

11. Ср. непосредственно адресованную структурализму запись в *РЛ-2*: «*Разные традиции и разное отношение к традициям. Новое и устаревшее в литературе. Без этого противо<по>ст<а>влени<я> нельзя обойтись, но подлинное «сущностное» ядро литературы лежит по ту сторону это<го> различения (как и истина и как добро)*» (наст. изд., с. 435). Возможно, что и здесь мыслился тот же адресат и что непосредственным внешним поводом для обращения здесь к теме «*старого*» и «*нового*» также была цит. выше (прим. 8) статья Лотмана, в которой идея полной смены первого вторым содержится в мыслимой как не требующей доказательств пресуппозиции: значение и смысл «*конфликта и борьбы*» в произведении «*понятны и весомы лишь до тех пор, пока памятны и имеют культурное значение те структуры, с которыми происходит борьба... Новаторские тексты отличаются от эпигонских именно тем, что последние... избирают в качестве противников уже дискредитированные идейные и художественные системы*» (*ТЗС-4*, 481; выделения сделаны мною — Л.Г.).

12. Первое использование при оценке общего положения дел эпитета *серый*. В дальнейшем этот эпитет будет повторен и в *Автографе-3*, и в сохранившейся машинописи, но в обеих публикациях (в НМ и в *ЭСТ*) он будет изъят.

Можно говорить об изменении модальности бахтинской оценки положения дел в отечественном литературоведении: если здесь, в записях 1970 г., говорится об «*общем сером характере*», то в датируемых серединой 60-х гг. рабочих записях говорится о «*высоком (по сравнению с Западом) уровне русской и советской теории литературы*», об «*исследовательском характере, экспериментировании*», отсутствии «*боязни глубины*» и др. (см. прим. 15 к *Т-2*). Возможно (но далеко не обязательно), что высокая по сравнению с данными материалами оценка современного литературоведения в *Т-2* связана с характером времени, в котором писались эти рабочие записи. В частности, наряду с этой высокой оценкой в *Т-2* говорилось и о *творческом понимании марксизма-ленинизма* (см. прим. 16 к *Т-2*). Еще сохранявшееся в середине 1960-х гг. инерционное использование такого рода стандартных камуфляжных формулировок к 1970 г. станет необязательным (в подготовительных материалах к «*Ответу...*» ни этой, ни каких-либо иных такого рода защитных словесных формул нет).

13. Книги Конрада и Лихачева текстуально здесь чуть разведены с «Трудами по знаковым системам» (упоминание о последних появляется после фразы «*В ходе данной беседы мы еще к этому вернемся*»). Этого текстового расстояния нет в машинописи с редакторской правкой и, соответственно, нет в *ЭСТ* и в наст. издании. Нет его и в *Автографе-3*. Отметим, однако, что в первой публикации «*Ответа...*» непосредственно в НМ (предположительно опиравшейся на окончательный беловой вариант) аналогичное текстовое расстояние было, причем — дополненное отчетливым «модальным» расстоянием: «*Я имею в виду книгу Н. Конрада «Восток и Запад», книгу Д. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы». Это — в высшей степени отрадные явления последних лет. Заметным явлением стали*

и «Труды по знаковым системам» (направление молодых исследователей, возглавляемых Ю. Лотманом), хотя они и вызывают споры в научной среде» (НМ, 1970, № 11, с. 237). Остается неясным, соответствует ли это текстовое расстояние окончательному варианту или оно было привнесено на стадии редакторской правки.

14. Шекспировская тематика вошла и в *Автограф-3*, и в опубликованный текст, причем с воспроизведением использованных здесь формулировок. Обращение к имени Шекспира могло быть связано со статьей Н. И. Конрада «Шекспир и его время», вошедшей в его высоко оцененную здесь М.М.Б. книгу «Запад и Восток». Эта статья в свою очередь была откликом на книгу М. В. и Д. М. Урновых «Шекспир. Его герои и его время» (М., 1964), написанную в преддверии четырехсотлетия со дня рождения Шекспира. Вопрос о том новом, что каждая эпоха может увидеть в Шекспире, один из основных в обеих этих работах.

15. Первая строчка из стихотворения А. К. Толстого (1856).

16. Данные формулировки будут воспроизведены и в *Автографе-3*, и в публикации.

17. Пример с *кирпичом* будет повторен (см. прим. 20) и в дальнейшем введен в окончательный текст (см. прим. 48).

18. Этот абзац был впоследствии использован в машинописи и в публикациях в качестве одной из частей риторически составленной концовки к неоконченному тексту *Автографа-3* (см. прим. 51).

19. Абзац о *жанре* будет (с правкой) использован в дальнейшем (см. прим. 48). Категория *жанра* выдвигалась в то время М.М.Б. как своего рода конкурент категориям *метод*, *стиль*, *структура* и др. (см. прим. 22 к *Т-2*). Вместе с проблемой автора категория жанра составляла демаркационную линию, отделявшую бахтинскую позицию от всех основных литературоведческих направлений того времени.

20. Пример с *кирпичом* в обработанном виде войдет в публикацию (см. прим. 48).

21. Данный абзац о *больших возможностях*, которыми располагает *наше литературоведение*, включен (с изменениями) в начало машинописи и, соответственно, опубликованного варианта «*Ответа...*», будучи взят, по-видимому, непосредственно из *Автографа-1*, так как в *Автографе-3* он отсутствует. *Автограф-1* в свою очередь мог опираться в данном случае на записи в *Т-2*, в которых также говорилось о наличии реальных возможностей для подъема литературоведения. Однако там несколько иначе толковались причины этого. Здесь такая возможность обосновывается наличием талантливых литературоведов, высоких научных традиций (в том числе и в советскую эпоху) и «внешними условиями» (финансирование, кафедры и т. д.), а в *Т-2* речь фактически идет совсем о другом: «*Полвека подготовили возможность действительного подъема литературоведения, доступного только нам. Они были подготовлены не столько в самом литературове-*

дении, сколько в жизни, в жизненном и культурном опыте людей» (см. прим. 75 к *Т-2*). Возможно, именно с этим исходным пониманием возможности подъема было связано первоначальное решение М.М.Б. не называть конкретных имен в позиции высоких научных традиций «советской эпохи» отечественного литературоведения (см. ниже).

22. Часть данного абзаца использована в машинописи (и вслед за ней в НМ и в *ЭСТ*) при составлении риторической концовки к *Автографу-3* (см. прим. 51).

23. Этот ряд имен введен в той же последовательности в машинопись и опубликованный текст в качестве иллюстрации высоких традиций отечественной науки советской эпохи. В машинописи данные имена введены внутрь другого использованного абзаца из этого же первого автографа, но в исходном варианте этого абзаца, расположенного в данном автографе чуть выше (абзац отмечен в прим. 21), называть конкретные имена в связи с высоким уровнем литературоведения в «советскую эпоху» не предполагалось. Речь идет не о трудах Конрада, Лихачева и лотмановской школы, всегда называвшихся М.М.Б. в качестве больших явлений современного литературоведения, но о прошлом «советской» науки. Так, и в *Автографе-3*, максимально приближенном к окончательному варианту «*Ответа...*», тоже не предполагалось называть никаких имен «из прошлого» (а только из «настоящего» — Конрад, Лихачев и лотмановская школа), причем не только имен, отражающих высокие достижения советского периода литературоведения, но и имен Потебни и Веселовского.

Текстологически этот перенос имен остается не совсем ясным. Комментируемый здесь заключительный фрагмент *Автографа-1* с именами написан после горизонтального отчеркивания, свидетельствующего о смене темы, и иной ручкой, чем предшествующие записи (то есть скорее всего — после перерыва). Это — сплошная и, надо понимать, связная в смысловом отношении запись. Непосредственно же за списком имен, оказавшихся впоследствии иллюстрацией высоких достижений «советской эпохи», здесь следует: «*При спецификаторских увлечениях часто забывают... Узкое спецификаторство чуждо лучшим традициям нашей науки*». Нельзя, следовательно, хотя бы гипотетически исключать, что в данном месте контекст не «престижный», а критический (упрек в «спецификаторстве» обычно адресовался М.М.Б. именно формализму). Тем более, что здесь же чуть ниже М.М.Б. противопоставляет этим спецификаторским настроениям «*широкие горизонты исследований*» Потебни и Веселовского, имена которых изначально были названы в «рейтинговом» абзаце того же автографа как иллюстрация высоких досоветских традиций отечественной науки, то есть имена Потебни и Веселовского как бы противопоставлены в комментируемом фрагменте Тынянову, Томашевскому и т. д., а не соположены с ними в едином «престижном» списке, как это следует из машинописи и опубликованного «*Ответа...*».

Приведенный здесь М.М.Б. список имен совпадает с распространенным в то время рейтинговым списком. Те же имена (Тынянов, Томашев-

ский и др.) и в той же последовательности перечислены, в частности, Лотманом в качестве еще недооцененных фигур *«глубокой традиции»* структурализма в отечественной науке (см. *Лотман Ю.* Литературоведение должно быть наукой. — ВЛ, 1967, № 1, с. 94). В той же статье и в том же качестве названы и другие имена — Пропп, Богатырев, Скафтымов, сам М.М.Б. и др.; имен Потебни и Веселовского, упоминаемых М.М.Б., у Лотмана нет (подробнее о разных отношениях М.М.Б. и структуралистов к традициям отечественного литературоведения и о бахтинском несогласии с распространенным «причислением» его к традиции структурализма см. прим. к *РЛ-2*).

Несколькими годами ранее, говоря на аналогичную тему о высоких достижениях отечественного литературоведения в *Т-2,* М.М.Б. также приводит имена: в качестве высокой традиции называет тех же Потебню и Веселовского, а применительно к советскому периоду — формалистов, Виноградова и Тимофеева (Тимофеев в то время многими воспринимался как оппонент структурализма — см., напр., в той же статье Лотмана «Литературоведение должно быть наукой»; выше цит., с. 90). Поэтому если начальное решение не называть имен в позиции высоких достижений «советской эпохи», принятое, напомним, и в *Автографе-1* (в исходном варианте абзаца про высокие традиции), и в *Автографе-3,* было впоследствии изменено, то формалисты, и ранее включавшиеся в рейтинговый список, закономерно могли появиться и здесь. Но почему в таком случае отсутствует, например, имя Виноградова, также называвшегося ранее в аналогичной позиции? (В. В. Виноградов скончался незадолго до написания данного текста — в октябре 1969 г.). Виноградов вне всякого сомнения высоко оценивался М.М.Б. Не исключена, следовательно, гипотетическая возможность, что имена Тынянова, Томашевского и др. оказались перенесенными в опубликованный текст вследствие какого-то редакторского или технического «сбоя» на последних этапах подготовки к публикации. Это, помимо прочего, объяснило бы и двойное повторение в «*Ответе...*» имен Потебни и Веселовского: во-первых, в начальном рейтинговом списке, а затем, буквально через страницу, во фразе: «*Следует сказать, что узкое спецификаторство чуждо лучшим традициям нашей науки. Вспомним широчайшие культурные горизонты исследований Потебни и, особенно, Веселовского*». Последняя фраза тоже была перенесена в машинопись из комментируемого здесь фрагмента (но в иное, чем список имен, место) и тоже несколько «технически».

Вместе с тем имеются и косвенные доказательства целенаправленного переноса этого списка имен самим М.М.Б. Из комментируемого фрагмента в текст «*Ответа...*» оказались включенными не только имена и фразы про «*спецификаторские увлечения*», «*чуждые лучшим традициям нашей науки*», но и его не совсем контекстуально понятное начало. Фрагмент записан в *Автографе-1* после горизонтального отчеркивания, свидетельствующего о смене темы, и начинается с неожиданных в качестве зачина новой темы фраз: «*И это нужно учитывать.* (Абзац) *В ту или другую стороны*». Эти содержательно пустые в данном контексте фразы ока-

зались в машинописи «на месте»: они внесены в самое начало, где наполнились реальным и конкретным смыслом: «*В оценке своего дня, своей современности люди всегда склонны ошибаться (в ту или другую сторону). И это нужно учитывать*». Такой «точечный» перенос вряд ли мог быть редакторским; это, по всей видимости, авторская правка. Но тогда авторским должен был быть и не совсем ясный, как говорилось выше, перенос имен.

Возможно, этот авторский перенос имен Тынянова, Томашевского и др. из критического контекста в рейтинговый список связан с внутренним риторическим каркасом текста, построенного — условно — на образах лестницы и круга. Назвав труды Конрада, Лихачева и лотмановской школы в качестве больших явлений современного этапа литературоведения, М.М.Б., по всей видимости, одновременно вступил с этими трудами и во внутреннюю полемику (подробнее о возможности такого толкования см. прим. 31). Если же названные в качестве больших явлений современного этапа литературоведения Конрад, Лихачев и лотмановская школа расцениваются как решившие первую — но не вторую! — из заявленных М.М.Б. «первоочередных» задач (установление более тесной связи литературы с историей культуры), то названные в качестве высоких традиций предшествующей «советской эпохи» Тынянов, Томашевский и др. расцениваются, следовательно, как этой первой задачи не решившие. Проявлением недостаточного внимания к культурно-историческому аспекту считаются в том числе как раз те «спецификаторские» увлечения, в контексте необходимости преодоления которых и появились имена Тынянова и Томашевского в рабочем автографе, оказавшиеся впоследствии в рейтинговом списке в качестве иллюстрации высоких традиций прошедшего периода «советского» литературоведения. С одной стороны, здесь выстроена как бы эволюционная лестница: формалисты «выше» общего серого фона советской эпохи, Конрад, Лихачев и лотмановская школа «выше» формалистов, поскольку преодолели спецификаторство (первая задача), но имеется и еще не достигнутая ступенька «выше» этих современных достижений (соответствующая второй заявленной М.М.Б. задаче: «размыкание» литературного произведения из рамок эпохи его создания в «большое время»). Если риторическая структура «*Ответа...*» действительно такова, то она может объяснить и отсутствие в рейтинговом списке имени Виноградова, поскольку позиция последнего не расценивалась М.М.Б. как методологически превзойденная Лихачевым или структурализмом, и вообще вряд ли могла бы быть локализована в простой эволюционной схеме. С другой стороны, здесь подразумевается не только банальная лестница, но и круг, а точнее — боковая историческая петля. Преодолев спецификаторство, а за ним и замыкание в культурно-исторических эпохах, современное литературоведение лишь вернется, согласно логике текста, к тем «широчайшим культурным горизонтам», которые уже были достигнуты в исследованиях Потебни и Веселовского в досоветский период. Успевший застать дореволюционное литературоведение Виноградов не вписывается и в этот «петличный» образ. Понятным

становится в таком случае и двойное обращение к именам Потебни и Веселовского: в первом случае фиксируется их реальное временнóе положение на лестнице (предшествование формалистам), во втором случае фиксируется их положение в исторической петле (они и предшествуют и «постшествуют» и формализму, и на шаг приблизившемуся к ним структурализму).

Комментируемый небольшой фрагмент рабочего автографа, написанный в один прием, был, таким образом, разделен на три не связанные между собой смысловые части, которые оказались вставленными в разные места *«Ответа...»* (1 — *«И это нужно учитывать. В ту или другую сторону»*; 2 — список имен: *Тынянов, Томашевский, Эйхенбаум, Гуковский* и 3 — про *«спецификаторские»* увлечения, возможно, нужные в свое время, но *чуждые* Потебне и Веселовскому).

24. Фрагмент о чуждости лучшим традициям нашей науки узкого спецификаторства с упоминанием имен Потебни и Веселовского вставлен в *«Ответ...»* (см. прим. 23 и 41).

25. *Автограф-2* представляет собой 8 пунктов, зафиксированных на двух с половиной страницах. Записи делались синей шариковой ручкой, аналогичной той, которая использовалась в заключительном фрагменте *Автографа-1*. Записи носят отчетливо просматривающийся подготовительный характер (некоторые слова недописаны, много текущей правки, встречаются стилистические погрешности).

26. Над незачеркнутым словом *«времен»* надписано *«эпох»*.

27. В *Автографе-1* уже были названы Конрад, Лихачев и лотмановская школа.

28. Данный и следующий абзац были в измененном виде использованы в опубликованном в НМ тексте, хотя в первоначально сданной М.М.Б. машинописи (и в *Автографе-3*) такого фрагмента о двух задачах нет. Этот и два других переноса из *Автографа-2* (см. прим. 30 и 31) свидетельствуют о предварительном характере машинописного варианта и о существовании неизвестного нам окончательного белового варианта.

При перенесении данный абзац был изменен: если здесь две предполагаемые к рассмотрению задачи названы (*историзм* и *универсализм)*, то в опубликованном тексте нет. Несколько изменились и сами задачи (не историзм и универсализм, а, с одной стороны, необходимость рассмотрения литературы в более тесной связи с культурой эпохи, с другой стороны, пагубность замыкания литературного произведения в данной эпохе его создания; подробнее об этих изменениях см. прим. 31). Двухчастность смысловой структуры — риторический стержень *«Ответа...»*, задуманный во втором рабочем автографе и воплотившийся в окончательном варианте. В *Автографе-3*, который лег в основу публикации, двухчастная структура тоже предполагалась (хотя развернутого абзаца, предуведомляющего об этом, нет, в нем имеется, в частности, фраза *«Перехожу ко второму моменту»* — см. прим. 44).

В опубликованных текстах «*Ответа...*» эта двухчастная структура оказалась — в результате редакторской правки — затемнена. В машинописи, в которой данный абзац отсутствует, имелась в качестве риторической фиксации двухчастной структуры следующая короткая фраза: «*Я остановлюсь на двух задачах, которым придаю большое значение*». Далее в соответствующем месте шла модифицированная фраза из *Автографа-3: Перехожу ко второй задаче*. Однако обе эти фразы были вычеркнуты редактором. Поскольку в результате этой редакторской правки текст утратил указание на свою двухчастную риторическую структуру, в него и был, по всей видимости, вставлен на последнем этапе работы данный абзац из *Автографа-2* (но без упоминания историзма и универсализма). Эта новая вставка, осуществленная в неизвестном нам окончательном автографе, восстанавливает двухчастность не полностью: она восполняет риторическую связку, осуществлявшуюся в машинописи первой снятой редактором фразой «*Я остановлюсь на двух задачах, которым придаю большое значение*», но не восполняет функцию второй снятой редактором риторической связки («*Перехожу ко второй задаче*»). Без второй фразы водораздел между двумя заявленными задачами остался в опубликованном тексте не зафиксированным и, возможно, не совсем ясным читателю. Во всяком случае, именно этой неясностью можно объяснить появление в опубликованном в НМ тексте, по всей видимости, редакторской и в смысловом отношении неточной правки начала следующего за снятой фразой абзаца. Вместо «*Перехожу ко второй задаче. Если нельзя изучать литературу в отрыве от всей культуры эпохи, то еще более пагубно замыкать литературное явление в одной эпохе его создания...*» в опубликованном в НМ тексте следует без всякого указания на переход ко второй из заявленных выше задач: «*Даже*» (запутывающая дело редакторская вставка) *если нельзя изучать литературу в отрыве от культуры эпохи, не следует и замыкать литературное явление в одной эпохе его создания...*». О риторическом смысле двухчастной структуры «*Ответа...*» см. прим. 31.

В наст. изд. фраза «*Перехожу ко второй задаче*» восстановлена.

29. Над незачеркнутым «*только*» надписано «*лишь*».

30. Данный абзац о Шпенглере в обработанном виде вставлен в опубликованный текст на последнем этапе; в *Автографе-3* (см. прим. 49) и в машинописи с редакторской правкой он отсутствует. Очередное обстоятельство, свидетельствующее о существовании не найденного окончательного белового текста (см. также след. прим.).

31. Данный абзац в обработанном виде вставлен в опубликованный текст на последнем этапе в не найденном на сегодня беловом окончательном варианте (в *Автографе-3* и в машинописи абзац отсутствует).

Дискуссии о барокко в славянских странах и о Ренессансе в странах Востока длились на протяжении всех 60-х гг. В *АБ* сохранился экземпляр журнала с содержащей многочисленные бахтинские пометы статьей Г. Гуковского «Еще к вопросу о русском барокко» (Русская литература, 1963, № 2). На эти темы много писали и высоко оцененные М.М.Б. в дан-

ном тексте Лихачев, Конрад и структуралисты. Как раз ко времени ведения данных записей была, в частности, подвергнута критике позиция Конрада, говорившего о существовании китайского Ренессанса (*Эйдлин Л. З.* Идеи и факты. Несколько вопросов по поводу идеи китайского Возрождения. — Иностранная литература, 1970, № 8).

Не исключено, что, называя работы Конрада, Лихачева и лотмановской школы «выдающимися», М.М.Б. вместе с тем одновременно строил свой текст и во внутренней полемике с ними, ведущейся на смысловой территории понятия *«эпоха»*. М.М.Б. не просто часто использует это понятие, но во многом именно вокруг него строит композицию своего текста (схематично риторический каркас бахтинского *«Ответа...»* выглядит примерно следующим образом: необходимо учитывать эпоху, но нельзя замыкаться в ней). При этом само понятие «эпохи» как бы остается здесь без критики, однако в более ранних записях такая критика предполагалась: *«Неопределенность (методологическая) самой категории эпохи»* (см. прим. 69 к *Т-2*). Хотя в целом М.М.Б. критически здесь оценивает, конечно, общее положение дел в тогдашнем литературоведении, в котором понятие «эпоха» чаще всего использовалось недифференцированно, однако вполне могли иметься в виду и конкретные оппоненты. В частности, Д. С. Лихачев, активно использовавший понятие «эпоха» в том числе и при обсуждении специально отмеченной здесь М.М.Б. проблемы Ренессанса и барокко в русской культуре и даже выносивший это понятие в название глав (см., в частности, подзаголовок «Эпохи и стили» в оглавлении книги Лихачева «Развитие русской литературы X—XVII веков»). Не случайно в последнем (незаконченном и не попавшем в публикацию) абзаце *Автографа-3*, в котором предполагалось сформулировать главные, с бахтинской точки зрения, проблемы, нуждающиеся в пересмотре и уточнении (см. прим. 51), первой названа именно *«проблема эпох культуры, их границ и принципов их установления»*.

Одновременное наличие, с одной стороны, высокой оценки персонально названных М.М.Б. имен и, с другой стороны, принципиального спора с ними естественней, чем одно без другого. Можно отметить показательную в этом смысле деталь. Назвав в начале *«Ответа...»* в качестве больших явлений отечественного литературоведения труды Конрада, Лихачева и лотмановской школы и предупредив, что он, может быть, еще вернется к этим работам, М.М.Б. действительно один раз возвращается к ним, говоря, что, в отличие от распространенного подхода, названные им выдающиеся литературоведческие работы *«одинаково не отрывают литературы от культуры, стремятся понять литературные явления в дифференцированном единстве всей культуры эпохи»*. Это сказано в конце изложения первой из заявленных М.М.Б. к рассмотрению задач — необходимости анализировать литературу в дифференцированном единстве культуры эпохи. Но текст *«Ответа...»* имеет целенаправленную двухчастную структуру (подробнее см. прим. 28), и в его второй части говорится о пагубности замыкания произведения *только* в рамках культурной эпохи, о необходимости выхода в *большое время* культуры. И вот в конце описания этой

второй задачи М.М.Б. уже не возвращается к названным работам и не говорит, что в них эта вторая задача нашла, с его точки зрения, разрешение. Это — значимое отсутствие. Бахтинский текст имеет в этом отношении подводное смысловое течение. Назвав выдающиеся, с его точки зрения, работы, М.М.Б. намечает вместе с тем и главное свое несогласие с ними, объединяя их этим общим несогласием в единого для себя оппонента.

Смысл этого контраргумента, равно предъявляемого Конраду, Лихачеву и структуралистам, концентрированно изложен во второй части «*Ответа...*». Упрощая, можно сказать, что общий упрек М.М.Б. к трудам этих ученых сводился к недооценке ими «большого времени» (архетипов, универсалий и т. д.) или — если воспользоваться для отчетливости формулировкой одного из бахтинских рабочих автографов (см. прим. 28) — в доминировании историзма над универсалиями. Именно как историзм и универсализм формулировались в этом рабочем автографе две главные задачи, о которых М.М.Б. предполагал говорить (цель же, как следует, видимо, понимать, мыслилась в данном автографе как органичное сочетание историзма и универсализма). Но эта основанная на дихотомии *историзм/универсализм* формула общего контраргумента оказывалась — при всей ее внешней отчетливости — неточной (упрек в отсутствии интереса к универсалиям никак не мог быть, в частности, отнесен к структуралистам). Вероятно, поэтому, сохранив в беловом варианте и двухчастную структуру, и связанную с ней внутреннюю риторическую цель — раскрытие своего общего контраргумента ко всем названным выдающимся работам, М.М.Б. отказался от опробованной ранее в сугубо рабочем порядке дихотомии историзм/универсализм. В окончательном варианте текста говорится о двух задачах, но они никак не названы. Затрагиваемая М.М.Б. в связи со второй задачей проблематика (скрытые потенциальные смыслы; открытые смысловые единства; смысловые глубины, недоступные дублирующему пониманию; вненаходимость понимающего; и в конечной перспективе — большой диалог) никак не покрывается категорией универсализма и даже противоречит ей. Подразумеваемый же общий упрек распространился при этом и на структурализм, поскольку все названные темы прямо соответствуют известному составу бахтинских высказываний о пунктах его несогласия со структурализмом.

32. *Автограф-3* представляет собой шесть двойных вырванных из тетради листов, из 24 страниц которых исписано 17. Страницы пронумерованы рукой М.М.Б. Это максимально близкий к окончательной версии подготовительный текст, но и он не является не только окончательным, но даже законченным вариантом (он прерван на середине фразы). Будучи взят за основу, текст этого автографа был стилистически обработан, дополнен вставками из *Автографа-1* и *Автографа-2* и почти чисто риторически завершен. Композиционные и содержательные изменения, отличающие *Автограф-3* от машинописного и опубликованного текстов, отмечены в прим., произведенная же собственно стилистическая правка самого третьего автографа в прим. не оговаривается.

33. Содержащиеся в *Автографе-3* вопросы прямо соответствуют тем формулировкам, в которых была высказана в официальном письме обращенная к М.М.Б. просьба редакции НМ об интервью (см. преамбулу).

В опубликованных вариантах, включая наст. изд., риторическое разделение текста на вопросы и ответы отсутствует. Однако в машинописи, предположительно соответствующей предварительно сданному М.М.Б. в редакцию тексту, такое разделение еще предполагалось (формулировки первого вопроса в машинописи и автографе совпадают). Разделение на вопросы и ответы исчезло из опубликованного текста в результате видной на машинописи редакторской правки от руки. Вместо первого вопроса в текст вписано синей ручкой: *«Редакция «Нового мира» обратилась ко мне с вопросом, как я оцениваю состояние литературоведения в наши дни»*. Этой же — по-видимому, редакторской — рукой в машинопись вписано и то название (*«Смелее пользоваться возможностями»*), под которым текст первоначально вышел в НМ. В *ЭСТ* редакторское название было снято, но вопросно-ответная структура восстановлена не была, так как сохраняется возможность, что в не найденном окончательном беловом автографе (в котором машинопись была дополнена вставками из *Автографа-2*) М.М.Б. согласился с ее снятием. Необходимость в названии возникла скорее всего именно в связи со снятием вопросов, превратившим публикацию из интервью в авторский текст. Однако, хотя М.М.Б., предположительно ознакомившийся с редакторской правкой машинописи, мог, согласившись со снятием вопросно-ответной формы, принять и название, оно, как и в *ЭСТ*, тоже не воспроизводится в наст. изд., поскольку название — вещь более маркированная в смысловом отношении, чем вопросно-ответная структура, и поскольку по машинописи точно известно, что название не авторское.

В автографе вопросы написаны рукой М.М.Б. и никак графически не выделены; в наст. изд. они выделяются курсивом.

34. При подготовке машинописного варианта сюда были сделаны две вставки из разных мест *Автографа-1*; во второй из этих вставок произошли изменения, связанные с «рейтинговым» списком имен (см. прим. 23).

35. Критическая модальность бахтинских оценок в опубликованных вариантах оказалась мягче, чем в рабочих автографах. В частности, фраза *«Оно представляется мне несколько серым и унылым»* была опущена и в НМ, и в *ЭСТ*, хотя в машинописи она имелась (в вариации: *«Оно представляется мне каким-то серым и унылым»*). В наст. изд. эта купюра восстановлена. Об изменениях в модальности бахтинских оценок см. также прим. 12, 36-38.

36. В машинописи, а вслед за ней и в публикациях, вместо фразы о *«серости, которая так утомляет наш взгляд»*, абзац заканчивается мягче (замена подчеркнута): *«...приводит к господству трюизмов и штампов; в них, к сожалению, у нас нет недостатка»*.

37. Слово *«рядовые»* в машинописи и, соответственно, публикациях опущено. В параллель к этому эпитету писалась, вероятно, фраза из *Автографа 1*: *«Каждый честный труд, даже компилятивный, что-то дает»*.

38. Ср. фразу из данного автографа: *«И в наши дни выходят неплохие, полезные рядовые книги (конечно, главным образом по истории литературы)»* с ее измененным видом в машинописи: *«И в наши дни выходят, конечно, неплохие и полезные книги (особенно по истории литературы)»*.

39. В машинописи второй вопрос сформулирован иначе: *«Какие задачи, по Вашему мнению, стоят перед литературоведением в первую очередь?»* Сразу после вопроса в машинописи идет начинающая ответ М.М.Б. фраза *«Я остановлюсь на двух задачах, которым придаю большое значение»*. Вопрос и эта фраза сняты редакторской правкой. Вместо этой фразы в опубликованном в НМ тексте (а вслед за ним и в *ЭСТ*) вставлен стилистически переработанный фрагмент из *Автографа-2* о двух основных задачах, о которых предполагается говорить (о связанных с этой вставкой обстоятельствах см. прим. 28). После вставки продолжается текст из *Автографа-3*.

40. Настоящий фрагмент почти дословно воспроизводит рабочую запись из *Т-2*, сделанную за несколько лет до данного текста (см. прим. 73 к *Т-2*).

41. В машинописи, и, соответственно, в публикациях здесь вставлен фрагмент из *Автографа-1* об узком спецификаторстве и его чуждости *«лучшим традициям нашей науки»* с упоминанием имен Потебни и Веселовского (см. прим. 24).

42. Понятие *литературного процесса* широко использовалось в то время многими литературоведами, в том числе — Виноградовым, Лихачевым (см. *ПАТС*, 41) и структуралистами. См., напр., использование этого понятия Лотманом в контексте, близком оспариваемому здесь М.М.Б. (цитата взята из читавшегося М.М.Б. в период подготовки *«Ответа»* тартуского сборника; цитируемый фрагмент помечен М.М.Б. двумя чертами): *«Понятие борьбы составляет важную часть как литературного процесса, так и каждого произведения в отдельности. Кроме того, писатель — член общества <и> почти всегда бывает втянут в нелитературную борьбу. Многочисленны случаи, когда литературная полемика приобретает смысл и признаки философского или политического конфликта...»* (*Лотман Ю.* О некоторых принципиальных трудностях в структурном описании текста. — *ТЗС-4*, 480). Ниже в бахтинском тексте появляется и упоминаемая здесь и далее Лотманом *борьба* направлений, что тоже могло быть возможной диалогической отсылкой к Лотману.

43. На окончательной стадии работы сюда был в отредактированном виде введен пункт 6 из *Автографа-2* (о дискуссиях о барокко и Возрождении — см. прим. 31). В машинописи, отражающей предварительный вариант, этой вставки нет.

44. В машинописи фраза *«Перехожу ко второму моменту»* была заменена на *«Перехожу ко второй задаче»*. Эта фраза была снята редактором и

выпала из текста «*Ответа...*» и в НМ, и в *ЭСТ.* В наст. изд. фраза восстановлена (подробнее см. прим. 28).

45. Данная фраза является переложением фрагмента из написанной несколькими годами ранее рабочей тетради (см. прим. 76 к *Т-2*).

46. Имеется в виду, вероятно, «*смысл*». Данная фраза, как и редкая для бахтинских текстов аналогия смысла с платоновской идеей, в машинопись не вошли.

47. Сверху этой строки имеется запись «*Особо о жанре. Кирпич и его форма*» — видимо, помета для себя, рассчитанная на окончательную доработку текста. В машинописи и в публикациях здесь, действительно, следуют две вставки из *Автографа-1* и именно о *кирпиче* и *жанрах* (см. прим. 17, 19 и 20).

48. Машинопись соответствует здесь *Автографу-3*, но в опубликованном в НМ тексте, предположительно основывающемся на ненайденном окончательном варианте, в данном месте вставлен пункт 4 из *Автографа-2* (критика Шпенглера). См. прим. 30.

49. В первой публикации в НМ последняя фраза о Шпенглере была изъята — по всей видимости, редактором; в *ЭСТ* она была восстановлена.

50. На этом использование *Автографа-3* в машинописи заканчивается. Идущий в автографе ниже и начинающий новую тему абзац в машинописи опущен, а вместо него введена условная риторическая концовка, составленная из разных кусочков *Автографа-1* (см. прим 18 и 22).

51. На этом рукопись обрывается. Если тема *эпохи* была, хотя и не в полном объеме, затронута в окончательном тексте, то проблема *автора*, заявленная и особо акцентированная здесь и в других местах рабочих заготовок (см. прим. 4), никак в опубликованном «*Ответе...*» не прозвучала. Тема автора была в то время в центре внимания М.М.Б. и в эпицентре его расхождений с тогдашним литературоведением (подробнее см. прим. 3 к *Т-1* и преамбулу к *Т-3*).

О ПОЛИФОНИЧНОСТИ РОМАНОВ ДОСТОЕВСКОГО

Под таким названием весной 1975 г., вскоре после смерти М.М.Б. (о которой упоминается в предваряющем публикацию предисловии польского журналиста Збигнева Подгужеца), опубликован русский текст интервью, которое Подгужец взял у М.М.Б., очевидно, в самом начале 1971 г. в доме для престарелых в Климовске. В *АБ* сохранилось письмо польского журналиста к М.М.Б. от 11.12.1970 с просьбой об интервью и заготовленными вопросами:

«Уважаемый Михаил Михайлович!

Я польский журналист и в настоящее время нахожусь в Москве. По заказу польского еженедельника «Политика» я должен сделать несколько интервью с людьми, занимающимися творчеством Достоевского, либо хоть в какой-то мере находящимися под влиянием его творчества. Я сделал уже несколько интервью, а именно: с Владимиром Максимовым о влиянии творчества Достоевского на его прозу, с Эрнстом Неизвестным о его иллюстрациях к «Преступлению и наказанию» и с Андреем Тарковским о фильмовых инсценировках произведений Достоевского. Мне предстоит сделать интервью с одним из критиков молодого поколения и с работником музея Достоевского в Москве. У меня очень большая просьба к Вам. Я буду признателен Вам, если Вы, как крупный литературный критик, сделавший столько интересных открытий в достоевсковедении (если можно так выразиться), согласились бы ответить мне на несколько вопросов, касающихся литературы о Достоевском. Для этого у меня два пути. Первый — отослать Вам вопросы письменно, что, собственно, я и делаю в этом письме. Второй путь — условиться, если Вы согласитесь вообще это сделать, на определенный день, подсказанный Вами, и приехать к Вам с магнитофоном. А Вы, в свою очередь, также можете мне прислать ответы в письменном виде. Если же это трудно для Вас и лучше, чтобы я к Вам приехал, то очень Вас прошу сообщить мне об этом по адресу, где я проживаю в Москве до 12 января 1971 года.

Был бы Вам сердечно благодарен, извините за такое "вторжение".

С уважением к Вам

Збигнев Подгужец.

Адрес: Москва Ж-172 Народная ул. д. 7 кв. 21, Подгужцу Збигневу.

Вопросы:

1. Какова, на Ваш взгляд, основная мысль творчества Достоевского? Кто и как ее анализировал?

2. Какое самое большое достижение в исследовании творчества Достоевского?

3. Вы являетесь автором книги, которая считается самой фундаментальной работой среди литературных трудов о Достоевском. Она только что появилась в польском переводе. Не напомните ли Вы ее главную тезу?

4. А какую книгу о Достоевском Вы сами считаете лучшей и почему?

5. Что Вы думаете о последних критических работах, посвященных творчеству Достоевского (например, о книге Кирпотина «Разочарование и крушение Родиона Раскольникова»)?

6. Какие ошибки бывают наиболее частыми в методах исследования творчества писателя?

7. Какими качествами вообще должен обладать человек, исследующий творчество Достоевского?

8. Какие области творчества Достоевского остались еще неприкосновенными?

9. Как Вы считаете, возрастает ли в последнее время интерес к творчеству писателя или, наоборот, убывает?

10. Следует ли переносить произведения Достоевского на экран или на сцену?

11. Что Вы думаете о фильмовых и сценических адаптациях произведений Достоевского?»

Опубликованный впоследствии текст ответов М.М.Б. следует в основном, но с некоторыми изменениями, этой программе вопросов.

Публикация ответов М.М.Б. состоялась в издании: Россия. Russia. Studi e ricerche a cura di Vittorio Strada. Giulio Einaudi editore, Torino, 2, 1975, p. 189-198, в составе серии интервью, взятых польским журналистом в разное время (1970-1974) у ряда лиц, известных в русской культуре тех лет. В итальянском издании вслед за текстом беседы с М.М.Б., открывающим серию, следуют интервью с Б. Бурсовым, В. Кавериным, В. Войновичем, Б. Окуджавой, Г. Айги, Э. Неизвестным, Вяч. Вс. Ивановым, Л. Гумилевым, А. Зиновьевым. «Все тексты приводимых интервью авторизованы» — отмечает в предисловии к публикации З. Подгужец.

Интервью было взято в 1971 г. в связи с приближавшимся 150-летием Достоевского и было впервые опубликовано в польском переводе в виде монтажа фрагментов из него в газете «Polityka», Warszawa, 15.X.1971, также в составе серии высказываний о Достоевском под общей шапкой «Rosjanie o Dostojewskim» (Вениамин Каверин, Михаил Бахтин, Эрнст Неизвестный, Арсений Тарковский, Борис Бурсов, Владимир Максимов, Андрей Тарковский). Текст М.М.Б. имеет здесь название «W wielkim czasie» («В большом времени»). Более полный текст появился также по-польски под титулом: Wieloglosowość, rozmowa z Michailem Bachtinem, в другой варшавской газете: Wspolczesnosz, 17-30.X 1971, str. 5, и также в связке с несколькими интервью (все того же Б. Бурсова, Е. Анджеевского и Я. Свидерского), также собранными З. Подгужецем под общей шапкой «Dostojewski». Этот текст в переводе с польского Здравко Недкова был в том же юбилейном 1971 году опубликован по-болгарски под названием «Полифоничността у Достоевски» в газете «Пулс» в Софии.

В российской печати текст интервью М.М.Б. Подгужецу появился впервые в обратном переводе с польского Д. П. Бака под

заглавием «Многоголосие» (Бахтинский сборник. II. М., 1991, с. 374-378). Затем была опубликована в переводе также Д. П. Бака другая версия интервью по-польски из газеты «Polityka»: *М. М. Бахтин.* В большом времени (Бахтинология. Алетейя, СПб., 1995, с. 7-9). И только недавно состоялась публикация русского текста из итальянского издания 1975 г.: *М. М. Бахтин.* О полифоничности романов Достоевского (*ДКХ*, 1998, № 4, с. 5-13). Сопоставление этого русского текста с самым распространенным польским переводом в газете «Wieloglosowość» показывает, что он был в польской публикации сокращен.

В настоящем томе воспроизводится публикация русского текста по итальянскому изданию. О связях этого текста с книгой *ППД* и с лабораторными записями автора в рабочих тетрадях начала 70-х гг. см. в комментариях к ним в настоящем томе.

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Б

В

Г

Д

Е

Ж

З

И

К

Л

М

Н

О

П

Р

С

Т

Х

Ц

Ч

Ш

Э

Ю

Я

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Б

В

Г

Д

50 Зак. 227

Е

Л

М

Н

О

П

С

Т

ОГЛАВЛЕНИЕ*

* В скобках указаны страницы соответствующих комментариев.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

БАХТИН
Михаил Михайлович

СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИЙ, т. 6
«ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ
ДОСТОЕВСКОГО»
РАБОТЫ 1960—1970 гг.

Организация издания: *Е. А. Гришина*
Редакторы *Е. А. Гришина, С. О. Савчук*

Издательство «Русские словари»
Лицензия ЛР № 065808 от 14 апреля 1998 г.

Издательство «Языки славянской культуры».
Лицензия ЛР № 02745 от 04.10.2000.

Подписано в печать 20.11.2002. Формат 84×108 1/32.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная.
Усл. печ. л. 40,5. Заказ № 227

Отпечатано с готовых диапозитивов
в типографии ГУП «Облиздат»,
248640, Калуга, пл. Старый торг, 5. Тел. 57-40-70